من المسرح العالمي

٢٥٩

سيمبلين

تأليف : وليم شكسبير
تحقيق : چى . م . نوزورذى
ترجمة : دكتور/ عبد الواحد لؤلؤة

أول إبريل ١٩٩٢

سلسلة من المسرح العالمي

سلسلة يشرف عليها

حمد يوسف الرومي
وكيل وزارة الاعلام

د. محمد مبارك بلال
عميد المعهد العالي للفنون المسرحية

المراسلات باسم :

السيد / وكيل وزارة الاعلام
وزارة الاعلام
ص . ب ۱۹۳
الرمز البريدى 13002 الكويت

الإشراف الفني: على منير

٢٥٩

من المسرح العالمي

سيمبلين

تأليف : وليم شكسبير
تحقيق : چى . م . نوزوزذى
ترجمة : دكتور/ عبد الواحد لؤلؤة

أول إبريل ١٩٩٢

تصدر عن : وزارة الإعلام - الكويت

كلمة المترجم

سيمبلين هى ثالث مسرحيات الرومانس ومن أواخر ما أنتج شكسپير . وقد سبقت هذه المسرحية اثنتان : تيمون الاثينى وپيركليس . ظهرت ترجمتى للمسرحية الأولى فى آب/ أغسطس ١٩٧٧ (سلسلة من المسرح العالمى رقم ٩٥ - وزارة الاعلام - الكويت) كما ظهرت ترجمتى للمسرحية الثانية فى نيسان/ ابريل ١٩٩٠ (سلسلة من المسرح العالمي رقم ٢٤٧ - وزارة الاعلام - الكويت) . وبهذه الترجمة للمسرحية الثالثة تكتمل ثلاث مسرحيات فى ترجمة كاملة عن أفضل المحققين في الدراسات الشكسپيرية من طبعة (آردن) . يجمع هذه المسرحيات صفة (رومانس) وهي قصص مغرقة في الخيال والبعد عن الاحتمال . كما يجمعها شك يحوم حول المؤلف ان كان ثمة يد غير يد شكسپير ساهمت في تأليف المسرحية . وهذه النقطة الثانية شغلت الباحثين كثيرا ، ونجد في مقدمة كل محقق من المسرحيات الثلاث آراء ومناقشات وأساليب في معالجة النص والمهاد التاريخي أتمنى لو أجد مثله في بعض دراساتنا الأدبية في تراثنا العربي .

لقد أضفت من الهوامش والشروح وترقيم أبيات النص مما أهمله المحقق في مقدمته ما لا أستكثره على القاريء العربي في مثل هذا العمل الجاد ، وهو ما فعلته في المسرحيتين السابقتين . وأرى أن المقدمة والملاحق يجب أن تقرأ مرة قبل قراءة النص ومرة بعد قراءة النص . عند ذلك تكون هذه المسرحية موضع دراسة جادة لا مسألة تسلية عابرة .

شتاء ١٩٩١

د . عبد الواحد لؤلؤة
جامعة الإمارات العربية المتحدة

مقـدمة المحـقق

XI تكمن الصعوبة الكبرى حول (سيمبلين) فى غياب الحقائق الثابتة عن المسرحية . ان إدراجها فى طبعة (فوليو١٦٢٣) يضمن كونها من عمل شكسبير بشكل رئيسى ان لم يكن بشكل كامل . وثمة سبب وجيه يدفع إلى الاعتقاد ان تأليفها وتمثيلها قد جرى قبل أيلول/ سبتمبر من عام ١٦١١ . ولكن هذه المعرفة لا تذهب بنا بعيدا إزاء الشكوك الأخرى . فنحن مانزال نفتقر إلى دليل قاطع حول تاريخ تأليفها الدقيق ، كما اننا لسنا على يقين تام من المصادر التي استقى منها شكسبير عناصر حبكته الرئيسية . ثم ان النقد كان يقف عاجزا أحيانا إزاء السؤال : لماذا صوّر شكسبير هذه المسرحية بهذا الشكل ، أو لماذا صوّرها أساسا . ولربما كان عوزنا إلى المعرفة الكافية قد جعل عددا من المسرحيات تثير هذا السؤال الأخير حول (ترويلس وكريسيدا) مثلا أو (صاع بصاع) أو تيمون الاثيني) أو حتى (هاملت) . تشكل (سيمبلين) وثيقة أقل تعقيدا من أي من هذه المسرحيات مثلها تبدو كأنها نتيجة نقطة تحوّل محدّدة أو حاسمة في حياة شكسبير الخاصة أو المهنية ، ولو كان بالإمكان ، بالإفادة من الإشارات الخارجية ، الاهتداء إلى المزيد من المعرفة عن غرضه ووسائله في هذه المسرحية ، إذن لاتضح الكثير من الغموض الذي يلف حياة المسرحي في أواخر أيامه .

ومع ان (هاملت) و (ترويلس وكريسيدا) و (صاع بصاع) توحي بالكثير عن أعمال شكسبير بوجه عام ، ومع ان المسرحيات التى ألفت بعد عام ١٦٠٠ تتصف بخصوصية أكثر من تلك التي ألفت قبل ذلك التاريخ ، فإن شكسبير في عهد الملك جيمز الأول (١٦٠٣ - ١٦٢٥) يختلف عن شكسبير فى عهد الملكة اليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣)

إذ غدا شخصا غائم الهوية بالغ الغموض . فنحن نعلم انه كان يؤلف المسرحيات حتى عام ١٦١١ وربما بعد ذلك التاريخ ، كما اننا على شيء من اليقين حول تلك المسرحيات . لكن التسلسل الزمنى لتأليف تلك المسرحيات يقتصر عن ذلك فى وضوحه ، لأن عوزنا إلى تواريخ يمكن الوثوق بها لا يجعل من الممكن دوما التمييز في العلائق الدقيقة بين مسرحية وأخرى ، لذلك لابد من دراسة (سيمبلين) في ضوء معلومات ليست بالغة الدقة ، مما لا يسمح بقبول الكثير مما يدور حولها على انه من المسلّمات . لكن مما يخفف من وطأة الأمر معرفتنا ان سنوات من البحث العلمي الدقيق قد والفت بين الكثير من الأدلة البسيطة والفرضيات في نسق تعوزه دقة التفصيلات ، لكنه يمكن الاعتماد عليه فى ما يبدو من خطوطه الكبرى .

١ - النــص

XII لا تظهر في (سيمبلين مشكلات كبرى في النص ، رغم انها تفسح المجال لبعض الخلافات في الرأي فالمسرحية لم تطبع في حياة شكسبير ، لكنها ظهرت أول مرة في طبعة (فوليو ١٦٢٣) فعاد هذا النص هو المعوّل عليه وحده في جميع الطبعات اللاحقة . ثمة عناية شديدة في تقسيمات الفصول والمشاهد في طبعة الفوليو ، ومثل ذلك صحة تقسيم الأبيات الشعرية . وفي ما عدا بعض المشكلات اللفظية المتفرقة ، ومنها ما يكون مظهره أكبر من حقيقته ، فإن هذا النص سليم يجب أن يؤخذ على انه صورة صادقة عن الأصل الشكسبيري . لقد ذهب (سر والتركَريك) إلى القول ان نص الفوليو يقوم على نسخة الملقن ، وان آثاراً من يد الناسخ تبدو في الإرشادات المسرحية التي تبدأ مقتضبة ثم تنتهي إلى توسع وتفصيل . ففي الفصلين الأولين نجد إرشادات مختصرة

مثل : « تدخل إيموجين إلى فراشها مع وصيفة » ومثل « اياكيمو من الصندوق » وهو ما يختلف بشكل ملحوظ عن إرشادات لاحقة مثل « يدخل موكب سيمبلين والملكة وكلوتن مع بعض النبلاء من باب ، ويدخل من الباب الآخر كايوس لوكيوس مع بعض الخدم » ومثل « يدخل إرڤياكَوس حاملا إيموجين ميتة بين ذراعيه » . وفي الفصل الأخير مثالان من الإرشادات المفصّلة مما حمل (كَريك) إلى القول ان النساخ قد بدأ بتقليص إرشادات شكسپير بأخرى من وضعه ثم ما لبث أن عدل عن ذلك لما رأى ان لا فائدة مما كان يفعل . يلخص (كَريكَك) رأيه بهذه الكلمات : « النص بشكله العام ، وتقسيماته الدقيقة إلى فصول ومشاهد يوحي إليّ بوجود نسخة تلقين تزايد اعتمادها على إرشادات المؤلف الأصلية من أجل إعداد المسرحية للإخراج » .

وثمة تفسير آخر ، يبدو لي أكثر إقناعا ، أدلت به إليّ الدكتورة (اليس ووكر) التي ترى ان بعض الملامح فى نسخة الفوليو تصعب مواءمتها مع نظرية نسخة التلقين . وتشير الدكتورة (ووكر) ان القول بوجود نص يقوم على نسخة تلقين للمسرح يجعل من (سيمبلين) نصا أطول من المألوف ، وليس فيه الكثير مما يوحي بتحضير جاد لما يمكن استخدامه فى المسرح . إذ من المنتظر أن يقوم النساخ بحذف الزوائد والاستغناء عن الهولندي والأسباني في الفصل الأول والمشهد الخامس ، وإضافة ملحقات وأبواق تعلن عن قدوم الملك وما يشبه ذلك من وسائل الإعلان الصوتية المعتادة في مشاهد المعارك . ان النظافة التى تميز نسخة الفوليو بشكل عام لا تدع مجالا للقول ان النساخ قد استعمل مسودات أو نسخة خطية عنها ، مما دفع دكتور (ووكر) إلى القول ان النسخة الفعلية قد نقلها النساخ عن مسودات مضطربة سابقة على نسخة التلقين .

XIII وكما تقول الدكتورة (ووكر) فإن اختيار مثل هذه المخطوطة

لتكون « نسخة » لطبعة (الفوليو) هو الاختيار الطبيعي الذي يتماشى مع المباديء التى أعلنها المصنّفان (هيمنك وكوندل) . ويبدو لي من المحتمل أن النساج الذي أجرى التعديلات التي يذكرها (كَريك) كانت من نسخة من هذا النوع ، وان صح ذلك ، فإن تلك التعديلات تبدو عرضية دون أن تقوم على خطة راسخة .

ولئن صح ما ذهبت إليه الدكتورة (ووكر) ، وهو ما أظنه ، فإن أية نظرية عن وجود يد في التأليف غير يد شكسبير تغدو نظرية لا قيمة لها . فليس من المعقول أن يقدم نساخ منهمك في النقل عن مسودات فيضيف مشهدا أوبيتين من الشعر أو حتى عبارة على المخطوطة التي ينقل عليها . فهو قد يخطىء في نقل كلمات مغلوطة الإملاء ، أوقد ينحدر إلى الخطأ أحيانا بسبب تشتّت انتباهه ، لكن حصيلة ذلك الخطأ لن تكون جسيمة . لذلك يبدو من المحتمل بوجه عام أن (الفوليو) قد حفظ نسخة يمكن التعويل عليها كثيرا ، وان أية شكوك حول التأليف يجب أن تعزى إلى طبيعة المسودات نفسها . ومن المحتمل أن تكون تلك المسودات من خط شكسبير ومساعد له ، رغم اني لا أجد في المراجع ولا في الأسلوب من دليل يدعم هذا الظن . ويبدو لى ان (هيمنك وكوندل) قد تعاملا بإخلاص مع شكسبير وجمهوره ، وان الحالة الوحيدة التى خرجا فيها عن الحدود كانت فى إدراج (سيمبلين) مع المسرحيات المأساوية وإعطائها عنوان (مأساة سيمبلين) . ومن المحتمل ان هذا التبويب المغلوط كان نتيجة وصول « النسخة » متأخرة عن موعدها إلى المطبعة .

من الواضح ان نسخة الفوليو من (سيمبلين) هى من عمل المنضد (ب) الذي كان يعمل عند (جاكَارد) . فالصفحات تكشف عن العناية والانتظام مما يميز عمل هذا المنضد بشكل عام . إذ لا نلبث أن نرى ما تصفه الدكتورة (اليس ووكر) من عادات هذا في حرية استعمال

الأقواس وتجنب استعمال الحرف المائل في أسماء الأمكنة والأقاليم . لقد أثبتت الدكتورة (ووكر) ان هذا المنضد كان ينقل عن نسخة الربع (كوارتو) بشكل آلي اعتباطي في الغالب ، وانه كان يحمل في ذهنه أكثر مما تحتمله ذاكرته ، ويغلب أن يحذف أبياتا وكلمات ، و « يميل إلى عادة التشكيل في الذاكرة إلى حدّ التحريف المتعمّد ولا يعقل أن المنضد (ب) قد عالج النسخة المخطوطة بنفس الطريقة لأن طبيعة تلك النسخة كانت ترغمه على استكناه الكلمات كلمة كلمة ، والحروف حرفا حرفا . وأحسب ان ثمة مبدأ عاما يحكم المسألة هنا ، وان النسخة البالغة الصعوبة تفرض قيودها الخاصة . لذلك تساورني الشكوك حول المحذوفات وما يشبه ذلك في (سيمبلين) ولو أن ما ذهبت إليه الدكتورة (ووكر) يدعو إلى اتخاذ الحيطة . ثمة ثماني صيغ هي موضع شك ، منها ثلاث تستدعى الإصلاح دون شك .

XIV وان كانت جميع هذه الصيغ مغلوطة فإنها قد تكون ناشئة عن سوء قراءة النسخة المخطوطة . والأغلاط الفعلية قد تبلغ الثلاثين . وثمة حوالي سبع كلمات محذوفة وحوالي أربع عبارات مقحمة إلى جانب اثني عشر من التحريفات . وهذا يصل بمجموعه إلى حوالي ستين غلطة ، أي بمعدل مقبول لا يزيد عن غلطتين اثنتين في الصفحة الواحدة .

٢ - التـــاريـخ

لقد طرح العديد من التواريخ حول تأليف (سيمبلين) فقد كان (مالون) أول من حاول ترتيب المسرحيات في تسلسل زمني ، ومال إلى تحديد السنوات ١٦٠٤ ، ١٦٠٥ ، ١٦٠٩ ، وربما كان هذا التاريخ الأخير غير بعيد عن الصواب . فقد كان هذا التحديد اللاحق يستند إلى خلاصَة عن المسرحية حفظها في دفتر مذكرات في ما تأخر من حياته مدرّس اسمه الدكتور (سايمن فورمن) الذى انقلب إلى تعاطي السحر

والشعوذة الطبية . ففي حدود نسيان/ ابريل ١٦١١ بدأ (فورمن) يسجل تفصيلات عن المسرحيات التى شهدها تمثل فى مسرح (كَلوب) ففي العشرين من نيسان/ ابريل يذكر انه شاهد مسرحية (ماكبث) وفي الثلاثين منه شاهد مسرحية مجهولة المؤلف تدور حول عهد الملك رچارد الثاني ، وفي الخامس عشر من أيار/ مايو شاهد مسرحية (حكاية الشتاء) وهو لا يذكر متى وأين شاهد مسرحية (سيمبلين) بل ربما كان ذلك في نفس المسرح وفي حدود نفس التاريخ . وذلك لأن (فورمن) قد توفي صدفة أو عمدا أثناء عبوره نهر (التيمز) في زورق بتاريخ ٨ أيلول/ سبتمبر ١٦١١ . وقد بقي الوصف الذي أورده عن (سيمبلين) يعدّ تزييفا إلى عهد طويل ، لكنه تبين الآن انه وصف صحيح ، فيه من الطرافة ما يستحق أن يورد بالكامل . عن سيمبلين ملك انكَلترا .

وأذكر كذلك حكاية سيمبلين ملك انكَلترا في عهد لوكيوس وكيف جاء لوكيوس من لدن أوكتاڤيوس قيصر طالبا الجزية التي أنكرها عليه حتى سيّر إليه جيشا عظيما من الجند الذين نزلوا في (ملفورد هيڤن) وما لبثوا أن غلبهم سيمبلين وأخذ لوكيوس أسيرا وكل ذلك بمساعدة ثلاثة من الخارجين على القانون اثنان منهم ابنا سيمبلين وقد سرقهما منه يوم كان لهما من العمر سنتان شيخ كان سيمبلين قد نفاه فأقام الشيخ على العناية بهما كما لو كانا من صلبه فسلخ عشرين عاما في كهف . وكيف ان أحدهما قتل كلوتن الذي كان ابن الملكة وكان ذاهبا إلى (ملفورد هيڤن) مدفوعا بحب اينوجين ابنة الملك . وكيف ان الإيطالي الذي جاء من عند حبيبها أخفى نفسه في صندوق قائلا انه صندوق يحوي مصاغا أرسلها حبيبها وآخرون لتقدم هدية إلى الملك . وفي عتمة الليل وهي نائمة فتح الصندوق وخرج منه فنظر إليها وهي في سريرها وتمعّن في جسمها ونزع عنها سوارها ثم اتهمها بالعهر أمام حبيبها .

XV وفي النهاية كيف جاء مع الروم إلى انكَلترا فوقع في الأسر ثم انكشف أمام اينوجين التي اتخذت لنفسها ثياب الرجال وهربت لملاقاة حبيها في (ملفورد ـ هيڤن) واتفق ان بلغت الكهف في الغاب حيث كان يقيم الاخوان وكيف تناولت عقارا منوما فحسباها من الأموات وكادا أن يدفناها في الغاب إلى جانب جثة كلوتن الذي كان يرتدي ثياب حبيبها التي خلّفها وراءه وكيف عثر عليها لوكيوس . .

أما التاريخ الأسبق وهو ١٦٠٦ فيدعمه دليل قوي ، ان لم يكن قاطعا ، من صيغة طريقة عمد إليها شكسپير في الإفادة من (أخبار هولنشيد) . فالحكاية في الفصل الخامس والمشهد الثالث فيها :

ولدان وشيخ في عمر الولدين ، مَمَـر
كانوا لبريطانيا حِرزاً ، للروم سقر

(٥/٣/٥٧ ـ ٥٨)

لا تأتي كما ينتظر من وصف (هولنشيد) لتاريخ بريطانيا المبكّر ، بل من مقطع يتناول عهد الملك (كينث) في تاريخ سكوتلند . ومع انه ليس من الحكمة أن نضع أحكاما ثابتة عن طريقة شكسپير في تناول كتاب (هولنشيد) يبدو من المقبول القول انه لم يُعِرْ كثيرا من الاهتمام للتفصيلات عن شئون سكوتلند حتى ظهرت الحاجة إليها في الإرشادات المسرحية . وباختصار ، فإن أول استخدام واسع النطاق لتاريخ سكوتلند كان في مسرحية (ماكبث) ، وثمة ما يحمل على القول ان هذه الحكاية البارزة من ذلك التاريخ إذ تظهر في (سيمبلين) إنما هي مما زاد عن المطلوب من مادة استخلصت بكثير من الصبر لتستعمل في المأساة التي لابد أن تُعدّ سابقة على (سيمبلين) . فالتاريخ الذي يقبله أغلب الباحثين رغم تردّد بعضهم ، ان (ماكبث) تعود إلى عام ١٦٠٦ . أما القول ان

(الملك لير) التي تعود إلى العام ١٦٠٥ أو ١٦٠٦ ، تساعد في تحديد تاريخ نهائي فهو قول يقصّر في الإقناع . ومن الممكن القول ان شكسپير قد وقع على مادة (سيمبلين) في تاريخ (هولنشيد) إذ كان يجمع مادة عن تاريخ بريطانيا المبكر ليستعملها في (الملك لير) ولكن يجب أن نحاذر من القول ان شكسپير كان يعتمد على الكتب بشكل شامل . فقد كانت القصص قديمة مألوفة لدى أي مثقف في عصر اليزابيث ويبدو إذن ، ان (سيمبلين) تعود إلى فترة من حياة شكسپير الناشطة تميل الأبحاث إلى تحديدها على النسق الآتي :

أنتوني وكليوپاترا ١٦٠٦ ـ ٧ ، كوريولانس ١٦٠٧ ـ ٨ .
تيمون الاثيني ١٦٠٧ ـ ٨ ، پيركليس ١٦٠٨ ـ ٩ ، سيمبلين ١٦٠٩ ـ ١٠ حكاية الشتاء ١٦١٠ ـ ١١ .

XIV ان هذا النسق الزمني يعتمد على قدر ضئيل من الأدلة الخارجية ، لكنه يمكن أن يدعم كثيرا بالأدلة الداخلة . فمن أمثلة ذلك الدعم تلك الاختبارات المفصلة في انسياق الشعر التي تشدد في تطبيقها الباحثون في القرن التاسع عشر . ولم تعد تلك الاختبارات موضع اهتمام كبير هذه الأيام ولكن لا يمكن التخلي عنها نهائيا ، إذ مع انها لا تخدم كثيرا في الجدل السلبي ، فإن تطبيقاتها الإيجابية قد يكون لها من الأهمية ما لغيرها من العوامل الأسلوبية المؤثرة . ومن ناحية أكثر شمولا فإن أي ناقد موضوعي قد يرى ، كما أظن ان (سيمبلين) تحمل من الوشائج مع (أنتوني وكليوپاترا) من جهة ، ومع (پيركليس) و (حكاية الشتاء) من جهة أخرى ما يحمل على القول ان هذه المسرحيات الثلاث جميعا تعود إلى أوقات متقاربة في تسلسل أعمال شكسپير . ان النظرية القائلة بأن شكسپير قد هجر المأساة وانقلب إلى نمط من الدرامة أكثر رومانسية فأنتج (پيركليس) و (سيمبلين) و (حكاية الشتاء) و (العاصفة) في تسلسل

غير منقطع ان هي إلا نظرية محتملة لها ما يسندها من الدليل الداخلي ، وما يقوّيها مما لا يقبل الشك من التشابه في الأسلوب والمادة ورسم الشخصيات والنظرة العامة . لكن هذا التعميم ، مثل غيره ، يجب ألا يذهب بنا بعيدا . وعلى أية حال فإن هذه النظرية تساعد في تضييق مجال البحث ، لكنها لا تحلّ بمفردها المشكلات الخاصة بالتواريخ ، ثمة مثال من (حكاية الشتاء) حيث يهدّد (أوتوليكوس) بأن ابن الراعي سوف « يُجلَد حيّاً ، ثم يُدهن بالعسل ويوضع على قمة خليّة الدبابير » . يبدو ان هذه جُذاذة تخلّفت من مادة من مصادر (سيمبلين) . ويشكل هذا بعض السبب في الاعتقاد ان (حكاية الشتاء) جاءت بعد (سيمبلين) ولكن لابد من الاعتراف كذلك باحتمال ان شكسپير قد أخذ اسم (بيلاريوس) من (بيلاريا) فى مسرحية (كَرين) بعنوان (پاندوستو) التى كانت مصدر مسرحية (حكاية الشتاء) مما يجعل الدليل إشارة في اتجاهين . والذي اعتقده ان كلا المسرحيتين قد أُلّفتا في وقت متقارب ، أو ان كليهما قد جرى تأليفهما وتنقيحهما وتحضيرهما للمسرح قبل أن تمثل إحداهما فعلا ، مما جعل الواحدة تساهم في إخصاب الأخرى . ان هذه النظرة ، التي لا تحل مشكلة التواريخ كذلك ، تتسق مع الطريقة التي عرضها البروفسور (ج . ي . بنتيلي) بأن الاستملاك الوشيك لمسرح (بلاك فرايرز) الخاص أدى في ربيع وصيف ١٦٠٨ إلى نقاش بين أعضاء (فرقة الملك) حمل شكسپير بالتالي أن يؤلف منذ ذلك التاريخ وفي ذهنه مسرح (بلاك فرايرز) وليس مسرح (الكَلوب) ، وان (سيمبلين) و (حكاية الشتاء) و (العاصفة) بهذا التسلسل كانت من نتائج ذلك القرار .

XVII ولا يذكر (بنتلي) شيئا عن التواريخ الخاصة ، لكن تطبيق نظريته يؤدي ، كما أظن ، إلى القول ان عام ١٦٠٨ يؤرخ لأولى تلك

المسرحيات . ومع ذلك فإن هذه النظرية لا تخلو من مطعن . فهي لا تتعرض إلى (بيركليس) كما ان الافتراض بأن شكسبير انقلب راغبا فهجر جمهوره السابق ليرضي جمهورا أكثر حذلقة في مسرح (بلاك فرايرز) أمر يبدو لي مما يناقض ما نعرفه أو نظنّه عن الرجل . وأخيرا فإن الأسس التي يقوم عليها القول بأن هذه المسرحيات قد ألفت لمسرح (بلاك فرايرز) بشكل خاص ـ ولنذكر ان مسرح (الكَلوب) هو الذي شاهد فيه (فورمن) مسرحية (حكاية الشتاء) وربما مسرحية (سيمبلين) ـ لهي أسس لا تؤدى إلى دليل قاطع . من أجل ذلك أرى ان استملاك مسرح (بلاك فرايرز) ربما حمل شكسبير على تأليف مسرحيات ذات غرضين ، وأحسن الأمثلة على ذلك وأوضحها المسرحيات الرومانسية .

ما تبقّى من الأدلة غير ذي بال . فما يمكن أن تقدمه (بيركليس) من أدلة لا يفيد كثيرا ، لأن تلك المسرحية تنطوى على الكثير من المشاكل المعقدة ، التي لا تصل أغلبها إلى حلول ترضي عموم الباحثين في أعمال شكسبير . ان نظرية البروفسور (أ. هـ . ثورندايك) ان (سيمبلين) قد أُلّفت بعد مسرحية (فيلاستر) من أعمال (بيمونت وفليجر) وعلى نسقها ، وهي مسرحية ذات تاريخ غير مؤكد ، لهي نظرية تتصل بالمشكلة الحالية إذا كانت مغلوطة ، وأعتقد انها كذلك . لقد وردت بعض الأبيات في مدح مسرحية (فيلاستر) وذلك فى مسرحية (عقوبة الحماقة) من أعمال (جون ديفيز) التي سُجلت بتاريخ ٨ تشرين الأول/ أكتوبر ١٦١٠ . لذلك إذا كانت (فيلاستر) متأثرة . بمسرحية (سيمبلين) وليس العكس ، فإن المسرحية اللاحقة يجب أن تكون قد ظهرت على المسرح بتاريخ ١٦١٠ أو قبل ذلك .

ان أية محاولة لتقريب التاريخ يجب أن تكون تقريبية وانطباعية . وان خير ما يمكن قوله بشيء من الثقة ان تاريخ (سيمبلين) يقع بين ١٦٠٦ - ١٦١١ . انني أميل إلى قبول ١٦٠٨ أو ١٦٠٩ تاريخيا أكثر احتمالا ، ولكن أفضل ما يمكن قوله عن هذا الاستنتاج ، في مستوى معرفتنا الحالية ، ان هذا التاريخ أقل اقترابا من غيره من الخطأ .

٣ - المصـــــادر

ان التعرف على المصادر التى استقى منها شكسپير مادة (سيمبلين) يثير من المشاكل المحيّرة قدر ما تثيره مسألة التاريخ . وليس ثمة من شك في أن شكسپير كان مدينا إلى (أخبار هولنشيد) لكن الدَين ضئيل نسبيا ، لان المادة التاريخية لا تفيد إلا في تأطير مسرحية موضوعها الأساسى يتصل بشئون رومانسية أو كوميدية ، وبخاصة حكاية الرهان وحكاية (بيلاريوس) والأميرين المخطوفين .

XVIII ان القول بأن شكسپير قد أخذ الحكاية الأولى من (ديكاميرون) مباشرة [١] مسألة عليها مآخذ معينة . أما الحكاية الثانية فلم يظهر حتى اليوم ما يمكن أن يعد مصدرا بحق .

لقد قدّم (هولنشيد) إلى شكسپير في أحسن الأحوال ما يمكن أن يعدّ وصفا مضطربا لعهد فقير بالأحداث إلى درجة أعجزت قوى الابتكار لدى أجيال من المؤرخين من ذوى الخيال . فالملك سيمبلين ابن ثيومانتيوس بدأ حكمه عام ٣٣ ق. م. وتوفى بعد خمسة وثلاثين عاما مخلفا اثنين من الأبناء : كَيديريوس وارڤيراكَوس . وكان قد نشأ فى روما ، وأسقط الجزية عنه أوكَستوس قيصر ، ثم جرت المطالبة بالجزية فأنكرها سيمبلين . لكن (هولنشيد) يقول « أنا لا أعلم ان كان سيمبلين أو غيره من ملوك بريطانيا قد أنكر الجزية » . وهو مثل سابقيه من المؤرخين يجعل الرفض صادرا

عن كيديريوس ثم يروي محاولات قيصر لغزو بريطانيا . ويستمر في شكوكه فيروي عن أصحاب الأخبار البريطانيين ان الروم قد هزموا مرتين في معارك ضارية ، لكنه يضيف ان المصادر اللاتينية تجعل النصر النهائي من نصيب الروم . ان هذه الرواية المفككة تعج بالتناقضات الصارخة عن الأزمنة والظروف التي لا يحاول (هولنشيد) أن يصلح من أمرها .

لكن شكسبير يعلم شيئا من هذه الأمور من مصادر أخرى . فهو قد نظر في تواريخ أخرى ، ومن المحتمل انه قد قرأ « المأساتين » عن كَيديريوس المطبوعتين في ملحق أضافه (توماس بلينرهاست) و (جون هكَنز) على كتاب (مرشد [٢] الأمراء) كانت مساهمة (هكَنز) المطبوعة عام ١٥٨٧ تقوم أساسا على وصف من عمل (جفري من مونموث) أما (بلينرهاست) وهو جندي شاب عمل في (كَرنسي) فقد ظهرت إضافته إلى (المرشد) عام ١٥٧٨ ، وهو يقول : « لم يكن لديّ من الأخبار مثل ما كان لدى غيري : فقد كان لي من ذاكرتي وخيالي ، ما يغنيني عن (كَرافتن) و (پوليدور) و (كوپر) ومن لفّ لفهم . لكن الواقع ان خياله قد خدمه أكثر من ذاكرته ، فروايته المثيرة عن كَيديريوس الذي دحر جيشا من الروم قوامه ثلاثون ألفا ، وحلمه بغزو العالم ، وتحدّيه كلاوديوس قيصر أن ينازله منفردا تعطي جميعها مثالا نادرا على مسارب الخيال عند أهل عصر الانبعاث .

XIX ولو أن شكسپير قرأ هذه الأوصاف جميعا ، أو انه قرأ مختارات منها ، إذن لوقع في حيرة شديدة . أما مطوّلة (سپنسر) بعنوان (مليكة الجان) التي كان شكسپير يعرفها دون شك ، فهي بدورها لم توفّر الراحة لذهنه ، ففي « أخبار ملوك بريطانيا » التي تشكل النشيد العاشر من الكتاب الثاني من تلك المطوّلة ، فإن (سپنسر) يثير فيها مزيدا من الضلالة إذ يجعل من (ارڤيراكَوس) شقيقا للملك (سيمبلين)

ومن بعده حكم (تينانتيوس) وخَلَفه (سيمبلين) ،
يا للزمان النحس ، قضى به القدير
بما أنزل من بلاء ، على نسل آدم التعيس ،
ليغسل عنه ادران ما قدمت يداه :
يا للذكرى البهيجة عن سعد الزمان
الذي تنزّلت فيه شآبيب رحمة السماء
(أواه يا ترنيمة شمّاء يقصّر عنها فقير غنائي) .
إذ بعد ذلك بقليل داهمته جيوش الروم
لأنه أبى دفع جزية فرضت عليه .

★ ★ ★

ثم جاء (كلاوديوس) الطيب ، الذي تسلّم السلطان
فجمع جيشا ، وسار إليه يطلب الوغى ،
حيث المليك ، بيد غادر
يلفّه قناع أصاب منه مقتلاً ولمّا يدركه أحد :
لكن رحى الحرب بقيت تدور ،
لأن شقيقه ارڤيراكَوس حلّ محله
في البأس والسلطان ، وبتلك العزيمة
دفع بالروم إلى مشارف الهلاك
حتى طلبوا أن يحل السلام ، فجنحوا جميعا إلى وئام .
(المقطعان ٥٠ ـ ٥١)

في هذا الجزء من الحبكة ، وجد شكسبير نفسه بمواجهة أخبار متناقضة : منها اعتراف (هولنشيد) بشكوكه ، ومنها خطأ (سپنسر) أو ما حذف من أخبار ، وقد يكون منها خيال (بليزهاست) الجامح . وكان لدى شكسبير من الحكمة ما جعله يتجنب التوفيق بين هذه

المتناقضات . ويفترض انه كان يدرك ان الحبكة الدرامية التي كان يعرض تتطلب ملكا وأميرين ، فقطع العقدة بأن قبل سيمبلين أباً لكل من ارڤيراكُوس وكَيديريوس ، ويجعل الملك ، لا ابنه ، يرفض دفع الجزية . وهكذا يمكن القول ان ما يشبه التاريخ من المسرحية لا يقوم على مصدر فعْلي ، وكل ما يمكن قوله ان ثمة اعتمادا على (هولنشيد) بشكل عام .

ان هذا الرجوع إلى (هولنشيد) بالمعنى الواسع لا يذهب بنا بعيدا . فهو يشمل جزءا مهما من الفصل الثالث والمشهد الأول ، حيث نجد سيمبلين والملكة وكلوتن يتحدون لوكيوس ، سفير قيصر ، ونجده كذلك في وصف المعركة في الفصل الخامس والمشهد الثالث . وهذا المشهد اللاحق ، كما سبق القول ، لا يستقي من مقطع (هولنشيد) عن تاريخ بريطانيا المبكر ، بل من روايته عن فلاح سكتلندى اسمه (هاى) استطاع مع ولديه أن يساعد في دحر الغزو الدانمركي في موقعة (لونكارتي) عام ٩٧٦ م .

XX ان مثل هذه الحادثة الشاسعة البعد في الزمان والمكان عن عهد سيمبلين في انكَلترا ، وكونها قد وجدت طريقها إلى المسرحية تبين لنا القدر القليل من الاهتمام الذي كان شكسپير يوليه للمسائل التاريخية الصرف . وفي ما عدا ذلك ، ربما كان (هولنشيد) قد زود شكسپير بعبارة هنا وأخرى هناك ، ولا شك انه قد قدم أسماء الكثير من الشخصيات . ان وجود هذه الأسماءعند (هولنشيد) لدليل كاف ان شكسپير قد قرأ ما أراد عن موضوع اختاره . وجميع هذه الأسماء تتصل بالتاريخ الغائم عن عهود بريطانيا الأولى ، لكنها أسماء تتوزع هنا وهناك .

أما المصادر المزعومة لحبكة الرهان ، فهي تمتد بين (ديكاميرون) من أعمال (بوكاچيو) التي تدعمها آراء أغلب النقاد ، وصولا إلى

الحكايات الشعبية التي « ترويها بائعة السمك من خلف منصتها فى الساحة » التى ترد في مسرحية (غربا نحو سميلت) من أعمال المدعو (كايندكت) من أهالي (كنكَستن) . وإذ لا يوجد دليل ثابت على أن تلك المسرحية قد طبعت قبل عام ١٦٢٠ فإن ما يقال عن إفادة شكسپير من تلك المسرحية يمكن إهماله منذ البداية . وقد نستطيع القول ان شكسپير لم يكن مدينا لأحد سوى إلى ذاكرته وقراءاته الواسعة ، إذ يبدو من غير الضرورى القول بوجود مصدر مؤكد لحكاية كانت على تلك الدرجة من الذيوع .

قد لا تكون حكاية الرهان مما يستهوى الأطفال بعيدا عن ألعابهم ، ولكن ثمة ما يكفي من الأدلة على أن تلك الحكاية كانت واسعة الانتشار لما يقرب من أربعة قرون قبل أن يتناولها شكسپير . وثمة صيغ من الحكاية في جميع اللغات التي كانت معروفة في عهد اليزابيث تقريبا . فقد كانت الصيغ الفرنسية من أوائل الصيغ الأدبية المشهورة التى ظهرت في ذلك العهد ، وفي الربع الأول من القرن الثالث عشر ظهرت مقتبسات من تلك الصيغ الفرنسية مثل (الملك فلور والحسناء جين) و (كَيوم ده دول) ، ومن أعمال (جيربير ده مونتروي) ظهرت اقتباسات من (حكاية البنفسجة) و (كونت پواتييه) ، ومن أعمال كَوتييه.ده كوانسي) ظهرت مقتبسات من (معجزة نوتردام) .

XXI ان هذه الصيغ ، وكثيرا مثلها ، لا تكاد تتعلق بالبحث الراهن ، لعدم وجود ما يحمل على القول ان شكسپير كان على علم بها . ولو صح ان شكسپير قد نقل عن أى مصدر أدبى محدّد ، فإن مجال اختياره ما كان له أن يكون واسعا ، وبوسعنا تجاوز جميع الإمكانات باستثناء ثلاثة : (ديكاميرون) كتاب (بوكاچيو) والحكاية النثرية بعنوان (فريدريك من ينن [٣]) والظلال المحرجة التى لا مفر منها ، الكائنة في شكل صيغة

نثرية ضائعة . أو في شكل مسرحية أو منظومة .

صيغة (بوكاچيو) وحدها هي التي تكشف عما يقارب النسق الذى اتبعه إبداع شكسپير . ففي الرواية التاسعة من اليوم الثاني نقرأ عن نفر من التجار الإيطاليين المجتمعين في منزل بباريس يناقشون عفة زوجاتهم وحسن تصرفهن . وعندما يقوم (برنابو) من أهل (جنوا) بالإشادة بفضيلة زوجته يتحداه على الفور (امبروجيولو) من أهل (بياچينزا) الذي يعرض رهانا لا يلبث أن يقبل . ثم يذهب (امبروجيولو) إلى (جنوا) فيقدم رشوة إلى امرأة مسكينة سبق أن عطفت عليها زوجة (برنابو) واسمها (زنيڤرا) فيؤخذ المحتال في صندوق إلى غرفة نوم (زنيڤرا) وفي أثناء نوم الزوجة يبرز المحتال من الصندوق ويستعرض بعناية تفصيلات الغرفة ولا يلبث حتى يكتشف على ثدي السيدة الأيسر شامة تحيط بها شعيرات ذهبية ، فيسرق كيس نقود وثوبا وخاتما وطوقا ويعود إلى الصندوق الذي تحمله المرأة عن الغرفة بعد ذلك .

وعندما يعود (امبروجيولو) إلى باريس يستدعي التجار ويخبرهم بحكاية خديعته ويرفض (برنابو) وصف غرفة النوم وما فيها من علائم على انها لا تشكل كفاية من دليل ، لكنه يرى في ذكر الشامة دليلا دامغا . وبناء على ذلك يدفع الرهان ويسير إلى (جنوا) ليصب جام نقمته على (زنيڤرا) . لكنه يتوقف على بعد عشرين ميلا من (جنوا) ويرسل خادما يطمئن إليه لينقل خبر وصوله الوشيك ، طالبا من ذلك الخادم أن يحمل (زنيڤرا) من (جنوا) ويقتلها حالما يصل بها إلى مكان فيه خلوة مناسبة . ويقوم الخادم بتنفيذ جميع تلك الأوامر عدا الأخير منها ، وتتوسل (زنيڤرا) إلى الخادم أن يبقي عليها وأن يعيرها بعض الثياب . ثم يخبر (برنابو) أن زوجته قد قتلت وأن جسدها قد ألقى طعاما للذئاب .

ثم تعود (زنيڤرا) في زي فلاح وتتخذ اسم (سيكورانو دا فينالي) وتلتحق بخدمة سريّ من أهل (كاتالونيا) وتصاحبه في رحلة بحرية إلى الاسكندرية حيث تجد حظرة لدى السلطان . ولا يلبث السلطان حتى يرسلها فى مهمة خاصة إلى معرض فى عكا ، وهناك تقابل (أمبروجيولو) الذى كان يعرض نفس الكيس والطوق اللذين كان قد سرقهما من غرفة نومها .

XXII وعندما تسأله عن بضاعته يجيبها ضاحكا وهو يكشف عن الحيلة التى خدع بها (برنابو) . وتفلح (زنيڤرا) بإقناع (امبروجيولو) أن يصاحبها إلى الاسكندرية كما ترتب استدعاء (برنابو) إلى هناك . وبعد أن تقنع (امبروجيولو) أن يروي حكايته أمام السلطان تفاجئه بمقابلة (برنابو) فيضطر إلى رواية قصته ثانية . وهنا تكشف (زنيڤرا) عن هويتها الحقيقية وتوافق على مصالحة (برنابو) لكن (امبروجيولو) لا ينال العفو لقاء جريمته ، إذ يربط إلى عمود ويدهن جسده العاري بالعسل ويبقى معلقا حتى يتساقط جسده إربا إربا . ويقول (بوكاجيو) ان الحكمة في ذلك ان الخادع يبقى تحت رحمة المخدوع .

ان هذه القصة ، بعد إجراء التغييرات اللازمة ، تقترب بما يكفي مما هو في الواقع الحبكة الرئيسية في (سيمبلين) بحيث تحمل على القول ان شكسپير كان على اطلاع على الجزء المطلوب من (ديكاميرون) ، ولكن يجب اتخاذ بعض التحفظات . فليس ثمة ما يشير إلى أن شكسپير كان يقرأ الإيطالية ، كما ان ليس ثمة ما يدل على ان أية ترجمة انكَليزية لذلك الكتاب قد ظهرت قبل عام ١٦٢٠ . أما الصيغتان الفرنسيتان من عمل (لورون ده پرمييرفي) و (انتوان لوماسون) فتشكلان عنصرا ثالثا محتملا . فقد ظهرت ترجمة (ماسون) أول مرة عام ١٥٤٥ ، وأعيد طبعها ست عشرة مرة حتى نهاية القرن ، مما يدل على انتشارها

الكبير وسعة تداولها . أما احتمال أن شكسپير قد أخذ عن مصدر انكَليزي فهو ما لم يلتفت إليه الكثير من المحققين والنقاد الذين تناولوا المسرحية ، مع ان (جورج ستيڤنز) قد أشار إلى وجود مثل هذا المصدر منذ حوالى مئتى عام .

ان الحكاية النثرية التي يشير إليها (ستيڤنز) قوامها كتاب صغير عنوانه (فريدريك من ينن) ، وقد ظهر أول مرة في (انتورپ) عام ١٥١٨ ثم أعيد طبعه في لندن عام ١٥٢٠ ثم عام ١٥٦٠ . وقد كانت الترجمة الانكَليزية عن صيغة هولندية على شيء من الطلاوة ، نقلت بدورها عن صيغة ألمانية جنوبية . وهذه أيضا كان قد سبقتها صيغلا بالألمانية الشمالية ، ويبدو من المحتمل انها تعود إلى صيغة إيطالية ، كانت في أحد الأشكال في متناول (بوكاچيو) . وليس ثمة ما يدعو إلى الشك ان (فريدريك من ينن) كانت واسعة الانتشار في القرن السادس عشر . ففي الرسالة الشهيرة التي كتبها (ماسترروبرت لينام) إلى زميله في المهنة (ماسترهمفري مارتن) عام ١٥٧٥ نجد إشارة إلى (كابتن كوكس من كوڤنتري) الذي كان ذا « معرفة عظيمة . . فى شئون القصص » ومن بين الكتب التى كان الأخير « يجيل أصابعه فيها » كما بقول مارتن هي قصة (فريدريك من جينة) .

XXIII ان قصة (فريدريك من ينن) هذه هي في الواقع ما ننتظر من شكسپير أن يكون قد اختار فى شبابه . كما ان حكاية (فريدريك من ينن) هي في جوهرها نفس حكاية (ديكاميرون) ولو انها أقل طلاوة من الناحية الفنية ، وأكثر إسهابا ، وتكشف عن آثار من سوء الترجمة . وتقع اختلافاتها في التفصيلات ، ومن الملاحظ انها فى عدد من النقاط تتفق مع مسرحية (سيمبلين) بينما تختلف عن (بوكاجيو) . فبينما نجد في (ديكاميرون) ان جميع التجار هم من الطليان ، نجد في (فريديك من

ينن) ان « أربعة من التجار الأغنياء قدموا من أقطار مختلفة » وهم أسباني وفرنسي وفلورنسي وجنوي . وهذا يفسر ما يصعب تفسيره دون ذلك ، وهي ان الذين اجتمعوا في دار (فيلاريو) هم (اياكيمو) وفرنسي وهولندي وأسباني ، والاثنان الأخيران لا ينطقان بشيء . هذه أبرز التفصيلات ، ولكن ثمة غيرها ففي مسرحية (سيمبلين) وفي (فريدريك من ينن) ولكن ليس عند (بوكاچيو) نجد الرهان يقترحه الشرير أولا ، وتتطابق المبالغ المقترحة أول الأمر : خمسة آلاف ذهبية مقابل مبلغ مماثل في الحكاية ، وعشرة آلاف « دوقية »[٤] مقابل « ذهب يعادلها » في المسرحية . (عند بوكاچيو) : خمسة آلاف فلورين مقابل ألف) ونجد الشرير في (فردريك من ينن) مثل (اياكيمو) يعلن انه قد خسر الرهان لحظة يلقي أول نظرة على البطلة . ويطلب إلى البطلة أن تتسلم الصندوق لتحفظه في أمان (بوساطة عجوز يرشوها الشرير في الحكاية النثرية) ويقال لها ، كما يقال لايموجين ، ان الصندوق يحتوى جواهر ومصاغا . وفي كلا النصين تقول البطلة انها ستحتفظ بالصندوق حباً وكرامةً وانها ستودعه في غرفتها الخاصة . والشرير في الحكاية (يوهان الفلورنسي) يدرك في الحال أن العلامة على جسد البطلة سوف تقبل على انها دليل قاطع : « الآن وقد رأيت علامة خبيئة ستحمله على تصديقي وانني قد قضيت وطري من زوجته » . ومثل ذلك قول (اياكيمو) :

وهذا دليل ،
أقوى مما قد يأتي به أي قانون ، هذا السر
سيرغمه على الظن اني قد تمكّنت من القفل ، ونلت
منها كنز العفاف .

(٢/٢/٣٩ ـ ٤٢)

تؤكد الحكاية ان (يوهان) لدى عودته انتحى بالبطل (امبروز) جانبا وأسرّ إليه بأخبار نجاحه ، لكي يبقى (امبروز) و(يوهان) وربما مضيفهما الذي كان يمسك بالرهان ، هم وحدهم الذين يعلمون من كسب المال ، وفي مسرحية (سيمبلين) يلغى دور الفرنسي والأسباني والهولندي ، فلا يستمع إلى قصة (اياكيمو) سوى (پوستومس) و(فيلاريو) . وقد يبدو هذا تشابها ضئيلا ، لكنه مع ذلك ذو مغزى ، نظرا لأن (امبروجيولو) فى حكاية (بوكاچيو) يؤكد على دعوة جميع التجار ليستمعوا إلى رواية نجاحه .

XXIV والطريقة التي يرسل بها (پيزانيو) إلى (پوستومس) « خرقة دامية » لتدل على مقتل (ايموچين) لا وجود لها عند (بوكاجيو) لكنها تظهر فى (فريدريك من ينن) يذبح الحَمَل الذي يرافق البطلة وتلطّخ ملابسها بدمائه . وقد تكون هذه الحادثة هي التي أوحت إلى (ايموجين) أن تخاطب (پيزانيو) بقولها :

أرجوك ، أسـرع ،

فالضحية تتوسل إلى الجزار . أين سكينك ؟ (٣/٤ - ٩٦ - ٩٧)

وربما كان الأكثر إقناعا من كل ما سبق أن يعلن الندم كل من (امبروز) و(پوستومس) قبل اتضاح براءة الزوجتين . وهذا ما يعلن عنه بوضوح في (فريدريك من ينن) وكذلك فى (سيمبلين) في الفصل الخامس والمشهد الأول . وفي الحكاية النثرية مشهد معركة مقحمة على النص ، ربما تعود إليها بعض أصداء المعارك في (سيمبلين) ولو ان هذه قد تكون أكثر اعتمادا على (هولنشيد) . وفي نهاية الحكاية ، عندما تظهر البطلة وقد نزعت عنها ثياب الرجال ، يتبين الملك فيها ، أو يكاد ، شخص خادمه (فريدريك) وفي هذا بعض الشبه مع سيمبلين الذي كاد أن يتبيّن شخص (ايموجين) .

وثمة نقاط التقاء صغيرة أخرى . فالرهان في (سيمبلين) عملته « الدوقية » وعند (بوكاچيو) عملته « الفلورين » وفي (فريدريك من ينن) تكون العملة « كَلدر » لكن الأخير يستعمل كلمة « دوقية » دون تحديد . ان النبرة التجارية العامة في الحكاية النثرية ـ فحتى الجواهر التي يسرقها يوهان تثمن بالدوقيات ـ قد تعطي بعض التفسير لكثرة استعمال الصور التي تشير إلى العملات في (سيمبلين) . وخاتم الماس عند (پوستومس) قد يكون مستوحى من « خاتم ذي حجر ماس » يعود إلى زوجة (امبروز) . ومن الممكن رغم بعد الاحتمال ، أن يكون « الميناء » الذى توجهت إليه زوجة (امبروز) قد أوحى لشكسپير بما يماثله في (ملفورد ـ هيڤن) كما ان استخدام الرسالة المزورة في (فريدريك من ينن) تتصل دون شك مع ما يذكره (پيزانيو) من « رسالة مزوّرة من مولاي » ولكن لا يوجد ما يشبه تلك الحيلة عند (بوكاچيو) . وأخيرا ، فإن (فريدريك من ينن) إذ تجعل ملكا عجوزا بدل السلطان عند (بوكاجيو) وبالتعتيم على الملامح الشرقية ـ إذ يعين الملك (لورد فريدريك) ليكون « الحاكم بأمره والمدافع عن أراضى المملكة ـ تغدو النبرة والأجواء قريبة مما نجد فى (سيمبلين) .

ونلخص من ذلك إلى أن ثمة أسبانيا وجيهة للقول ان شكسپير يدين بالكثير إلى (فريدريك من ينن) ولكن ليس من الممكن إلغاء ما يدين به إلى (بوكاچيو) بشكل كامل .

XXV فوصف غرفة نوم (ايموجين) مثلا لا يدين بشيء للحكاية الانكَليزية ، لكن نظرة واحدة على (ديكاميرون) تكشف عن غرفة فيها شمعة تضيئها تنتشر الصور على جدرانها مما يستدعي انتباه (امبروجيولو) ، كما نلاحظ على الفور دقة في التفاصيل أثارت خيال شكسپير وأرسلت الشعر دافقا من يراعه . وليس ثمة ما يدعو إلى استغوار

النظائر الأخرى ، أو ما يدعو إلى التدليل بالتحليل المفصل أن شكسپير قد قرأ صيغة (بوكاچيو) من تلك الحكاية ، لأن الدليل على ذلك يوجد في بيت سبقت الإشارة إليه من (حكاية الشتاء) حيث يكون تهديد (أوتوليكوس) قائما بشكل واضح على وصف (بوكاچيو) لمقتل (امبروجيولو) وهو مالا يوجد نظيره فى (فريدريك من ينن) لذلك لا توجد منافسة بين (ديكاميرون) والحكاية الانكَليزية في التأثير في عمل شكسپير ، بل انهما مشتركتان في ذلك ، وأحسب ان الحكاية الانكَليزية تفوق الثانية في أثرها المباشر ، والذي أراه ان شكسپير إذ كان قانعا بما يذكره من (ديكاميرون) فإنه ربما يكون قد ألقى نظرة ثانية على (فريدريك من ينن) لينعش ذاكرته عما فيها وإذ فعل ذلك ، جمع بين الأثرين وترك مجالا لما يذكره من التراث الشفوي من جهة ، ولخياله الخاص من جهة أخرى .

قبل النظر في احتمال وجود مسرحية ضائعة تعالج حكاية الرهان ، يكون من المناسب النظر في ذلك الجانب من (سيمبلين) الذى يخص (بيلاريوس) والأميرين . لقد تم التعرف على عدد من المصادر المقترحة لكن أغلبها من الغرابة بخيث يحسن إهماله . ففي عام ١٨٨٧ زعم (ر. دبليو. بودل) ان شكسپير كان مدينا إلى (عجائب انتصارات الحب والحظ) وهي درامة رومانسية مثلت على ما يبدو أمام الملكة اليزابيث فى قلعة (وندزور) في الثلاثين من كانون الأول/ ديسمبر ١٥٨٢ ثم طبعت عام ١٥٨٩ قد يكون لي أن أغامر بإعطاء ما يبدو رأيا جازما ، فأقول ان رأي (بودل) صحيح أساسه وان دَين شكسپير ، على قدر ما كان مدينا ، يعود إلى (الحب والحظ) وليس إلى أي عمل أدبي آخر لنا علم به ، بعد إثبات ما أوردته من تحفظات على (هولنشيد) وعلى مصادر حكاية الرهان ، وان شكسپير اعتمد على ذكريات وإشارات دون دراسة

تفصيلية . ولكن ماذا ، بالضبط ، قاد شكسبير إلى هذه المسرحية المهلهلة هو أمر لا أدّعي معرفته . ربما كانت مطالب جمهور متحذلق في عهد الملك جيمز الأول ، إلى جانب احتمال الحصول على مسرح خاص ، دون شك ، جعل من المفيد لأفراد (فرقة الملك) أن يفكروا بإحياء بعض الكوميديات الرومانسية التى كانت شائعة قبل ذلك بعشر سنوات أو بعشرين .

XXVI فهم قد قاموا فعلا بإحياء مسرحية (ميوسيدورس) عام ١٦٠٧ ، ولا شك ان هذه المسرحية ، رغم عدم تماسكها ، قد استحوذت على خيال أهل العصر وبقيت موضع إقبال لمدة غير قصيرة . ثم ان شكسبير لم يتعفّف عن أخذ بعض المؤشرات من تلك المسرحية عند تأليف (حكاية الشتاء) و (العاصفة) . ولما كان شكسبير المساهم الرئيسى في (فرقة الملك) فقد كان له الرأى الأول في اختيار المسرحيات ، وعند بحث مسألة إحياء المسرحيات القديمة كان هو الذي يتفحص تلك المسرحيات على أمل العثور على مسرحية مناسبة . وأحسب ان (الحب والحظ) كانت إحدى المسرحيات التي نظر فيها . لكن (فرقة الملك) لم تمثل تلك المسرحية ، ولو ان هذا ما كان ليمنع شكسبير من الإفادة منها .

تروي مسرحية (الحب والحظ) قصة حب الأميرة (فيديليا) لليتيم المزعوم (هرميوني) الذي نشأ في بلاط والدها الملك (فيزانتيوس) . لكن شقيقها (ارمينيو) الأحمق الفظ يعلم بالأمر فيثير المتاعب ويفلح في نفي (هرميوني) . ويرسل (هرميوني) خادما ليطلب من (فيديليا) أن تقابله سرا في مكان معين ، لكن الخطة تنكشف أمام (هرميوني) الذي يتبع شقيقته . ولا تلبث (فيديليا) أن تنزل في ضيافة (بوميليو) الذي يقيم في كهف ، وهو من رجال البلاط السابقين وقد نفاه والد

(فزانتيوس) بسبب دسائس من صاحب خؤون . وتستمر الحبكة في سلسلة من الأحداث الفجّة غير المحتملة حتى يلتئم شمل العاشقَين ويتصالح الخصوم .

فالمحتوى العام ، إذن ، في (الحب والحظ) يقترب بما فيه الكفاية من ذينك الجانبين في مسرحية (سيمبلين) : الظروف التى تعود الى نفى (پوستوس) إضافة إلى قصة (بيلاريوس) مما يقع خارج حدود (هولنشيد) أو مصادر حكاية الرهان . ويمتد التشابه إلى بعض النواحي التفصيلية . وليس من الحكمة إضفاء أهمية كبرى على ملامح متشابهة مثل العاشق المنفيّ ، أو الدوق المنفي ، أو الكهف أو العقار المنوّم ، لان هذه بضاعة كل من تصدى لتأليف قصص المغامرة والخيال . لكن كلا المسرحيتين تعرض العاشق المنفي على انه معدم في بلاط ، وفيهما شقيق فظ ، وكلتاهما تعرض الإله (يوپيتر [٥]) بشكل صارخ في هيئة المنقذ » . ومثلما يتبين (بيلاريوس) هوية (كلوتن) ولم يكن قد رآه لسنين طويلة ، كذلك يتبيّن (بوميليو) . ومثلما تكشف ايموجين عن صدرها لتلقّي الطعنة القاتلة كذلك تفعل (فيديليا) [٦] . فى المسرحية الأولى تدعى البطلة باسم (فيديليا) ، وفى الثانية تتخذ البطلة اسم (فيديل) ويمكن أن يعد هذا من باب الصدف لولا أن شكسپير لم يستعِر اسم (هرميوني) لمسرحية (حكاية الشتاء) .

XXVII وأخيرا ، ثمة بعض النظائر اللفظية التي رغم عدم دقتها توحي بأن شكسپير كان يتذكّر جُذاذات من الحوار في (الحب والحظ) . وباختصار فإن القضية تعتمد على توافر أدلة يُركن إليها . لقد قرأ شكسپير ، أو رأى ، أو مثّل في (الحب والحظ) وها هو في (سيمبلين) يطوّع خبرته لحاجات لاحقة . ولا يمكن أن ننكر أن شيئا من تلك الخبرات قد لفّه النسيان ، وإلا ما كان لينقل اسم البطل (هرميوني) إلى

الملكة في (حكاية الشتاء) .

إذا كان المعلّقون قد قللوا من أهمية اعتماد شكسبير على مسرحية (الحب والحظ) فبعض السبب فى ذلك يعود إلى أنهم سارعوا في قبول حكاية الرهان والمادة شبه التاريخية على انها العناصر الرئيسية في مسرحية (سيمبلين) وأعتقد ان هذا ينطوي على سوء فهم كامل لأغراض شكسبير . فهو لم يعد يُعنى بالدرامة التاريخية أو بكوميديا المكائد ، بل بما يترتب على قصص المغامرة والخيال من لواحق ومغريات ، مما يشكل مسألة قائمة بحد ذاتها ، تقع في أبعاد غير محددة من المكان والزمان ، وتتعلق ، باستثناء بعض الأمور العابرة ، بمغامرات الأمراء والأميرات ، بالعثور على أطفال مفقودين منذ زمن طويل ، بالسحرة والساحرات وبالرهبان المقيمين في بقاع مهجورة ، وبالانتصاف لمظالم قديمة وبالحياة السعيدة إلى الأبد . ومن بين المصادر المختلفة التى نظرنا فيها تقدم مسرحية (الحب والحظ) هذا النظام من الأمور بشكل كامل وثابت ، مما يؤدى بالنتيجة إلى القول انها يمكن أن تُعدّ مصدر شكسبير الأول أو دافعه الرئيسى . ان المسيرة الدرامية في (سيمبلين) تقتضي أن يفترق (پوستومس) عن (ايموجين) ليعودا إلى الاجتماع ، وأن يتم العثور على شقيقي (ايموجين) وأن يُنتَصَف لما حلّ بالعجوز (بيلاريوس) من مظالم وأن تنتهي جميع الظروف المضطربة إلى حل في خاتمة لا مطعن فيها . لقد أدخل شكسبير حبكة الرهان والمادة التاريخية إلى هذا النسق المسرحي ، لا لكونهما ضروريان بل لأنه وجد فيهما عنصرين سالكين متسقَين لأغراض التفصيل والتوسع ، يُعبنان في تحريك مشهد هنا وتعقيد مشهد هناك ، وأخيرا يوفّران تعطيل عدم التصديق العامد [٧] ، الذي يشكل الأساس في القناعة الشعرية ، والدرامية أحيانا .

لقد كان يقال أحيانا ان شكسبير لم يكن يعمد إلى مصادر متعددة بل يعيد تشكيل مسرحية قديمة ضاعت جميع معالمها في المراجع .

XXVIII تقوم هذه الدعوى على أسس مقبولة للوهلة الأولى لأن قسما كبيرا من أعمال شكسبير يستقي من مصادر درامية سابقة بهذا الشكل . لكن تطبيق هذا القول على (سيمبلين) يظهر المسألة على انها تحاشي مشكلات المصدر لا حلاً معقولا يقوم على دليل مفصل . ان النقاد الذين افترضوا دون رؤية وجود مسرحية بعنوان (سيمبلين) سابقة على مسرحية شكسبير قد أخفقوا في الواقع في تقديم ما يدعم دعواهم . فقد زعم (هـ . ر . د . آندرز) ان « فجاجة بعض المشاهد والتشكيل غير المتوازن في المسرحية يوحيان بوجود يد أخرى غير يد شكسبير » ثم لمح دون أدنى دليل إلى أن (بيمونت وفليچر) هما المسئولان عن (سيمبلين السابقة) وثمة (ج . م . روبرتسن) وهو هدّام ذو تحامل وشطط ، ادعى أن شكسبير قد أفاد من مسرحية مفقودة من أعمال (جورج پيل) . وقد وجد نقاد آخرون في الفجاجة وعدم التوازن مما أشار إليه (آندرز) دليلا على مشاركة في التأليف ، واتخذوا معايير أسلوبية مراوغة تبعث على الشك في جهودهم للقول ان شكسبير قد أشرك معه (ماسنگر) أو غيره من الدراميين في عصر الملك جيمز . لكن النقد المعاصر الذى يقرّ بأن شكسبير يكتب أحيانا بنوع من اللا مبالاة ويقنع بوضع الغث مع السمين ، يضيق ذرعا بجميع نظريات الاقتباس والمشاركة التي تقوم على إحكام جمالية صرف . وإذا كانت الفجاجة واللا توازن مما يقلق المهتمين بأعمال شكسبير حتى الآن ، فآن ذلك قد غدا اليوم يؤخذ على انه من باب الشوائب التي أدخلها على النص نسّاخ مسرحى متكسّب بعد أن تكون المسرحية قد خرجت من بين يدي شكسبير .

وإذا صح ما سبق من تحليل لمصادر (سيمبلين) فإن ذلك بحد ذاته يكفي لدحض النظرية القائلة بوجود مسرحية سابقة بنفس العنوان . وبما أن سيمبلين وأولاده يصدرون بوضوح عن قراءة شكسپير لكتاب (هولنشيد) فيبدو من غير المحتمل أن يكون لهم وجود في المسرحية السابقة المزعومة ، كما انه من باب التفريط القول بتكرار مادة سبق وجودها في (الحب والحظ) . فلو تجاوزنا هذا كله ، تبقى أمامنا حبكة الرهان وهو ما يوجد بشكل واف في كتاب (بوكاچيو) وفي (فريدريك من ينن) وهذه قد تكون أعانت في تأليف مسرحية سابقة ، ولكني أشك ان كانت ستبدو موضوعا شيقا لأي مسرحي من عصر اليزابيث قبل عام ١٥٩٥ تقريبا . والذي أراه على قدر ما في هذا الرأي من قيمة ، ان حكاية الرهان تنطوي على درجة من الحذلقة غريبة على روح تفتقر إلى الاكتمال الفني ، وهو ما يميز كوميديات (ليلي) و (كَرين) و (پيل) و (پورتر) و (ولسن) .

XXIX فكرة المسرحية السابقة إذن ، أرفضها رفضا ، وأعدّها ناشزة ، وأفضّل الاعتقاد أن شكسپير في تأثره بالتراث المبكر واعتماده إلى درجة بعينها على (الحب والحظ) قد شكل حبكة رومانسية صرف وأسبغ عليها مادة حبكة أخرى مستقاة من مصدرين أو ثلاثة مصادر أخرى غير مترابطة . والعملية في غاية البساطة ، ومع ذلك فهي تكفي لمجموع ما يوجد في (سيمبلين) ثم انها تتّسق مع طريقة بناء الحبكة التي يتبعها شكسپير في مسرحيات أخرى ، مثل (الملك لير) و (العاصفة) وهي لا يمكن أن يكون قد توقّعها المؤلف المزعوم للمسرحية المزعومة . وباختصار فإن اللب من مسرحية (سيمبلين) شكسپيري البدء والمنتهى ، ولا يشير ولو من بعيد إلى أي نظام درامي آخر .

٤ ـ الأصـــالــة

يتحسس بعض المحققين والنقاد آثار مشاركة . وربما كان (هـ . هـ . فرنسيس) أبعد من ذهب في هذا المجال . ففي مقدمته المختصرة العنيفة للطبعة المرجعية لتلك المسرحية ، يعزو إلى شكسپير قصة حب (ايموجين) مع جميع ما يتصل بها مباشرة ، إلى جانب بعض المشاهد من (هولنشيد) . ثم يعزو سيمبلين وبيلاريوس إلى المشارك ، الذي يبدو كذلك مسئولا عن مشهد الحلم وعن مشهد العرّاف وكورنيليوس في المشهد الأخير . إلى جانب ذلك ثمة عشرة أبيات أو اثني عشر بيتا متفرقة منها مزدوجات ، يعتقد (فرنسيس) ان المؤلف الثانى قد أقحمها على النص .

وثمة طريقة أخرى في التهديم تختلف قليلا ، وقد اتبعها (هارلي گرانڤيل ـ باركر) الذي يسلّم ببعض الاعتراضات الجمالية التي ساقها (فرنسيس) عليها بعض المعايير الدرامية الصرف . فهو يشير إلى العيوب البنائية التي يمكن تلمّسها في الثلثين الأخيرين من المسرحية ، وبخاصة في معالجة (پوستومس) الذى سمح له أن يبتعد عن مجريات الأحداث ، ليعود بعد مدة طويلة فيتصدّر تلك الأحداث بشكل أخرق . إلى جانب ذلك يشير (فرنسيس) إلى بعض التفاهات في العمل المسرحي وإلى هامشية وسطحية الكثير من مقاطع المناجاة ، ثم يخلص إلى القول ان « قسما كبيرا من المسرحية ـ في خطتها وتنفيذها ـ ليست من عمل شكسپير ، بما يشبه اليقين » .

XXX فهو يرى ان شكسپير ربما كان قد أعاد ترتيب مسرحية خطط لها وكتب جزءا منها مسرحي آخر ، فاهتم بأول فصلين بشكل خاص ، ولم يلتفت بعد ذلك إلا إلى المقاطع التي أثارت اهتمامه . ويضيف

(كَرانفيل ـ باركر) قولا عجيبا مفاده ان المسرحي المجهول ربما أقحم على المسرحية قصوره الفني « بعد أن نَفَضَ شكسپير يديه من المسألة » .

قد يوجد من الأدلة الخارجية ما يدعم أو ينفي ما ذهب إليه (فرنسيس) و (كَرانفيل ـ باركر) لكني لا أحسبهما قد بلغا ما قصدا إليه . فالخطب العرضية ، رغم ما فيها من ضآلة وعوز للإلهام قد تكون من عمل شكسپير على الرغم من ذلك ، وتطبيق المقاييس الجمالية الصرف لا يقدم دليلا على النقيض . (بيلاريوس) مثلا رغم ما ينوء به صبرنا من أحاديثه الأخلاقية ، لا يمكن أن يعزل عن (ارڤيراكَوس) و (كَيديريوس) ولا عن مجرى الأحداث في الحبكة ، كما لم يبلغ التهوّر بأي ناقد هدّام أن يوحي بأن الأميرين ، كما يقدمهما نص (الفوليو) [٨] يمكن أن يكونا إلا من تصوير شكسپير . ثم ان (بيلاريوس) يتصل دون أدنى شك بنظام الأشياء عند شكسپير . وفي غضون عامين سوف يدبّ فيه انتعاش جديد من يد أكثر وثوقا فيغدو الساحر الراهب (پروسپيرو) الذي اتفق القول على انه لا يمكن فصله عما تكشف من موقف شكسپير الناضج ، كما لا يمكن فصله عن الضرورات العملية في أعراف الرومانسى . فحتى في تلك الهيئة التي نجده عليها في (سيمبلين) يكون الراهب المنفي من القوة بحيث يقف بوجه اتهامات (فرنسيس) التي تقوم بالدرجة الأولى على تفسير مغلوط فائق الماس لطلب (بيلاريوس) أن يقوم (سيمبلين) بدفع نفقات معيشة الأميرين . « من يسرق مرة يسرق مرات . لا يمكن الوثوق به لحظة واحدة » . هذا ما يقوله (فرنسيس) متجاهلا ما يمكن ومالا يمكن أن يقع فى باب النقد الأدبي السليم .

ان المزدوجات المقفاة ، التي يتضايق منها كل من (فرنيس) و (كَرنفيل ـ باركر) لا تثبت شيئا ، لأن شكسپير يستعملها مرات ومرات في مسرحياته . فهي قد تفيد أحيانا في ختام مشهد ، وأحيانا في إنهاء

خطاب بنبرة حازمة ، وأحيانا كما في الفصل الأخير من (ماكبث) حيث تفيد تلك المزدوجات المقفاة في فصل عدد من مشاهد المعارك القصيرة عن بعضها وتوضيحها ، نجدها تؤدي وظيفة درامية محددة . وفي أحيان كثيرة تتحدى ما تصبو إليه مما حكات شكسپير اللفظية في أن ينظر إليها كما ينظر إلى كليوباترا القاتلة التي من أجلها خسر العالم وكان سعيداً بخسرانه [٩] . كثير من المزدوجات المقفاة في (سيمبلين) تبدو غير ذات هدف لكن أصالتها يمكن الدفاع عنها على أسس أسلوبية .

XXXI وثمة مطاعن شبيهة في اعتراضات (كَرانفيل - باركر) الدرامية . فمن المْمكن القول ان (سيمبلين) تكشف درجة من الضعف البنائى ، لكن ذلك يمكن أن يعزى إلى الطبيعة التجريبية للمسرحية . فشكسپير الذي ملك ناصية المأساة والكوميديا لم يكن بعد متمرّسا في مزج النمطين في خدمة الرومانس . فقد أقدم الآن على تقديم مواد قسمة صعبة بل وعرة في شكل كان جديدا عليه تماما ، شكل يتحدى بوضوح وقسوة قدراته الإبداعية . وكانت المسرحية الناتجة مما يثير تأملات أخرى حول تلك السلسلة من حل العقد التي هى قوام المشهد الأخير أهي الهدف الذي كان يسعى إليه ، فكان راضيا بتحمل عوارض وهن من أجل بلوغ هدفه من البراعة الفنية ! ومهما يكن من أمر ، تبقى الحقيقة ماثلة انه كان يتلمس طريقه في جنس أدبي سبق أن حاوله بتناول أكثر فجاجة في (پيركليس) وحسب . ففي بداية عهده بالمأساة كان بوسعه الرجوع إلى (سينيكا) أو (كيد) وبخاصة إلى (مارلو) ليستهدي بما لديهم . فعلى يد سابقيه كانت المأساة قد بلغت فعالية واحتراما بل عظمة . ومثل ذلك الأنواع المختلفة من الكوميديا التي بلغت في التعبير شهرة على يد (كَرين) و (ليلي) و (پورتر) فضلا عن المؤلفين اللاتين أمثال (تيرنس) و (پلاوتوس) الذين كان شكسپير قد درس أعمالهم الكوميدية

في المدرسة . أما جنس الرومانسى ، بما فيه من فعل متناثر وظروف مفككة دراميا فقد أوهن الدراميين قبله ، لذلك لم يتخلف من ذلك أمثلة تضارع (المأساة الأسبانية) أو (ادوارد الثاني) أو (كامپاسبي) أو (الراهب بيكن والراهب بنكّي) . فالتراث الذي لا يقوم على أمثلة أفضل من (ميوسيدورس) أو مسرحية (پيل) بعنوان (حكاية العجائز) لا يرقى إلى منزلة التراث . لكن استعادة (ميوسيدورس) في عهد الملك جيمز قد تكون ذات مغزى . فقد جرى اختيارها لعدم وجود ما يفضلها من ذلك الجنس الدرامي ، ولابد انه قد اتضح أمام شكسپير وأصحابه في حدود عام ١٦٠٧ ان تلك هي الفجوة في الأدب الدرامي ، وان مطاليب المسرح في عصر الملك جيمنز وجمهوره لا يمكن أن تخدم بشكل واف تلك المواد . وقد تجرّد عدد من الدراميين ، وبخاصة شكسپير و (بيمونت وفليچر) للعمل على سد ذلك النقص . فهم لم يكونوا يفعلون شيئا جديدا تماما ، كما حسب بعض النقاد ، بل شيئا بالغ القدم .

XXXII ان المقارنة بين (سيمبلين) أو (العاصفة) وبين (الحب والحظ) تبين بتمام الوضوح ان الفرق الوحيد الذي يمكن ملاحظته هو فرق في النوع والأثر .

من الضروري أن ندرك منذ البدء أن (پيركليس) و (سيمبلين) وإلى حد بسيط (حكاية الشتاء) كانت المحاولات الرائدة للاستكشاف عند امريء لم يسبق له أن كان بلا مثال يهتدي به كما كان في ذلك الحين . وإذا أدركنا ذلك لا يعود من المدهش أن تكشف لنا (سيمبلين) عن درامي « على شيء من عدم الوفاق . مع نفسه » كما يقول (گرانڤيل ـ باركر) ومن الواضح أن مثل هذا الولوج في إصقاع درامية غير مألوفة وغائمة الحدود يثير مجموعة من المصاعب والمشكلات لا يمكن التعلب عليها إلا بطرق المحاولة والخطأ . ان الحفاظ على درجة كافية من

التوازن المأساوي ـ الكوميدي يشكل إحدى المشكلتين مما تنطوي عليه مادة الرومانس ، والمشكلة الأخرى هي الوصول إلى نهاية سعيدة حقا . ان شكسپير الذي كان لثماني أوعشر سنوات مشغولاً بشكل مطلق تقريبا بالعلاقات الفردية والاحتمالات النفسية والمنطق المريع في المصير البشري ، فأقبل يصور شخصيات مثالية في أوضاع غير واقعية ، ان هو إلا تحول على درجة من الشدة بحيث كان ينذر ، لا شك ، بالحيرة بل بالخطر أول الأمر . وربما من أولى تلك المصاعب التحدي البنائي الذي تنطوي عليه مطالب الرومانسى في التغريب ثم المصالحة بعد ذلك . ان صيغا مثل « كان ياما كان . . » و« في بلاد بعيدة في قديم الزمان . . » مما يشيع في الحكايات الخرافية تفرض مشكلات مكان وزمان تثقل على المواهب عندما يجب نقلها إلى خشبة المسرح . وليس ثمة ما هو أكثر روعة في جميع كتابات شكسپير من الطريقة التي توصل إليها لحل هذه المشكلة بالذات في (العاصفة) ، حيث تعرض الجزيرة المسحورة ، من دون تحديد ، بين مملكتي (الونزو) .و (كلاربيل) .

تلك التي تملك في تونس ، تلك التي تقيم
أبعد من حياة المرء بفراسخ عشرة ، تلك التي من ناپولي
لا تبلغها رسالة ، إلا إذا أسرعت الشمس .
فإنسان القمر جد بطيء ـ وإلا إذا غدت الذقون الفتية
خشنة تطلب الموسى .

(٢/١/٢٤١ ـ ٢٤٥)

هنا نجد شكسپير يعمل في مجال جديد تقدم بضعة خطوات نحوه فى (حكاية الشتاء) . و(سيمبلين) كما قد نتوقع ، لا تقدم سوى محاولة مبتورة باتجاه حل . هنا لا يتم التماسك الزماني والمكاني ، فالاضطراب العجيب في روما في عهد (أوكَستوس) وفي بريطانيا في عهد سيمبلين

وفي فجر العهد المسيحي وفي عصر الانبعاث كلها أمور لا يمكن أن تتسق مع الفعل المسرحي لتغدو مقنعة .

XXXIII وما علينا إلا أن نضع هذه المسرحية إلى جوار (العاصفة) لنرى مدى الاضطراب والنبوّ في الأشياء جميعا . لكنها مع ذلك طريقة شكسبير .

ومسرحية (سيمبلين) أبعد ما تكون عن الكمال ، ولا شك أن ثمة هذه وغيرها من أسباب عدم كمالها . فإذا كان (پوستومس) يعاد إلى مركز النسق في خَرَق يكاد يُظهر لنا الأصابع التي تحرك الدمى ، فتفسير ذلك لا ريب ان شكسپير لم يتوصل بعد إلى حل هذه المشكلة الجديدة المستعصية . ومقاطع المناجاة التى أثارت الاعتراض ، هي الأخرى توحي بمؤلف يعمل في مجال جديد وهو غير مطمئن تماما . يشكو (كَرانفيل - باركر) من المستوى المتدني لبعض هذه المقاطع ، ويقول انها تُسند أحيانا إلى شخصيات أبعد ما تكون عن مواقف المناجاة . ثم يضيف فيصفها بأنها « صريحة التعبير » بحيث تبدو في عوز غريب للمستوى الفني ، لذلك يصعب التوفيق بينها وبين الاتجاه العام لدى شكسپير بخصوص المناجاة وهو « إذ ينضج فنه ، تغدو المناجاة لديه وسيلة أولى لعرض الأفكار الحميمة والعواطف لدى شخصياته الرئيسية وحسب ، كما تظهر مسيرة الحبكة وكأنها مسألة عرضية إزاء المناجاة » ، وهذا الاتجاه ، كما يقول بحق ، يبدو جليا في المآسي الكبرى ، لكن (سيمبلين) تقصّر عن ذلك بفارق عجيب .

من الصعب إنكار الحقيقة في ملاحظات (كَرانفيل - باركر) لكن الأساس الذي تقوم عليه المقارنة نفسها غير سليم قطعا ، لانه يتجاهل التفريق الذي من الضروري جدا أن يلاحظ بين أسلوب المأساة ، الذي

كان شكسبير يمتلك ناصيته ، وبين أسلوب الكوميديا المأساوية الرومانسية ، الذي لم يكن له فيه حتى ذلك الوقت كبير دراية . ان صعوبة إقامة توازن بين الكوميديا والمأساة ، واستخدام الحدث المأساوي والدافع ثم تحويله إلى غرض كوميدي ما تزال من الاعتبارات المهمة . تمثل (الليلة الثانية عشرة) آخر عهد شكسبير بالكوميديا الصرف ، وجميع المسرحيات بينها وبين (پيركليس) سواء تطابقت مع النسق المأساوى المقبول أم لم تفعل ، قد جرى تأليفها بنَفَس مأساوي . ففي الوقت الذي بدأ فيه تأليف (سيمبلين) إذن كانت المأساة مجال شكسپير الراهن ، لكن الكوميديا مهما كان اقترابها من مزاجه ، كانت ما تزال غير واضحة المعالم . وان الفكر المأساوي والشعور في احتمال طغيانه على ما هو كوميدي في شكل الرومانسي غير المطروق هذا يشكل خطرا جسيما ، وبخاصة لدى إقحام حبكة الرهان . وقصة الرهان كما ترد في (ديكاميرون) و (فريدريك من ينن) فيها كفاية من فرح ، ولكن كان فيها ما يكفي من القوة لإثارة المأساة عند رجل كان قد ألف (عطيل) بموضوع غير مختلف ، وكان قد حاد بقصة (لير) عن سبيلها السعيد نسبيا ليبلغ بها أقصى مراقي الكرب الروحي .

XXXIV وفي بعض الأحيان نجد (سيمبلين) تقترب من المأساة أكثر مما يجب ، وبخاصة في تصوير أنواع العذاب الذهني عند (ايموجين) ، وعند (پوستومس) و (پيزانيو) إلى درجة أقل ، وكما نجد في غضب (سيمبلين) ولؤم (اياكيمو) . ولو أضيف إلى ذلك مقاطع مناجاة تخدم نفس الأغراض التي نجدها عند (هاملت) و (ماكبث) أو (اياكَو) لكانت النتيجة وخيمة . وقد تكون تلك المقاطع في (سيمبلين) كما يرى (كَرانڤيل - باركر) وسائل « اعلامية محض » أو « اخبارية ذات أثر رجعي » ولكنها برغم ذلك ضمانات بيد شكسپير تمكّنه من الوقوف على

مبعدة من المأساة ليقول لجمهوره ان هذه السلسلة من أحكام النفي ، والحبكات ، والاغتيالات ، والسموم ، والمعارك ، والإعدامات المقصودة هي أقل جدّية مما يبدو . وتنجح هذه الوسائل رغم انها من فعل مبتدىء . وفي (سيمبلين) يضمن شكسبير هذا التوازن بين المأساة والكوميديا ، رغم عدم كفاية الميزان ، فتخرج المسرحية في شكل رومانسي صرف . فإذا حللنا أجزاء المسرحية وجدناها عملا يزخر بالدماء ، يتوجه نحو المأساة بصورة أقوى مما كنا نحسب أول الأمر . وإذا أخذنا موقفا متجرّدا نحو كلّية العمل وجدنا اننا قد وقعنا في دائرة الأوهام الذهبية .

من أجل ذلك ، فإنني أستبعد نظرية المشاركة ، وأرى ان المسرحية شكسبيرية في التصوّر والتنفيذ . ولئن كان ثمة مادة غريبة على نص (الفوليو) فيجب أن تحسب ، على ما أظن ، مقحمة على شكسبير لاحقة ، ولكني لا أستطيع تصوّر غرض يخدمه إقحام نتف تافهة هنا وهناك . فالمحاورة التي تصاحب رؤيا (پوستومس) في الفصل الخامس والمشهد الرابع قد تكون مقحمة ، وقد رفضها كثير من المحققين أمثال (پوپ) و (جونسن) و (ستيڤنز) . وقد يصح القول ان أغلب النقاد المعاصرين يدعم هذا الرأي ، لكن أصالة المشهد يدافع عنها بقوة أمثال (ميرستاين) و (ولسن نايت) وعلى أسس لا يمكن القول أنها غير صحيحة إطلاقا .

ترد الرؤيا في أبيات منظومة يرفضها النقاد المعادون على انها بالغة الهزال ، وقد يكون لهم الحق في ذلك . لكن هذا لا يعني إمكان فصلها عن شكسبير حتما ، بناء على أسس أسلوبية . لقد كان النقاد دوما على استعداد لإلقاء ظلال الشك على أسباب ولوج شكسبير عالم القوافي في مرحلة نضجه ، ولو أنه لم يتضح إلى الآن لماذا يفترضون انه قد انقطع

إلى الشعر المرسل دون غيره .

XXXV يرى (ميرستان) أن الرؤيا قد نظمت بشعر جيد ويقول ان الدليل الأسلوبي يبين انها من عمل شكسبير ولو انه يتعمّد استعمال « لغة تعود إلى زمان قديم أكثر بساطة » وهو يجد في الرؤيا جزءا متمما من المسرحية يعبر عن الإرادة الإلهية في الحفاظ على أفضل الدماء البريطانية . أما دفاع (ولسن نايت) فهو أكثر تفصيلا ويؤكد كذلك على التكامل الوظيفي والأسلوبي . وهو يعتقد ان هذه الرؤيا ذات الأشباح « تحيط بها وتحكم وثاقها خطَب قوامها تأملات مهيبة عن الموت » تظهر في مواضع أخرى من المسرحية ، وتبين انها تتطابق كثيرا مع الجزء الأكبر من (سيمبلين) بما تقدمه من معلومات وما تستخدمه من صور شعرية . وبما أن الآلهة تقوم بدور كبير في (سيمبلين) وتبدو دائمة الاستجابة للدعاء ، فليس من غير الطبيعي أن تشتمل المسرحية على ترنيمة صلاة الشفاعة هذه ، وما ظهور (يوپيتر) إلا نتيجة منطقية لصلوات (پوستومس) في الفصل الخامس والمشهد الأول ، ٧ - ١٧ . ويأتى ظهور (يوپيتر) متطابقا مع مافي المسرحية من إشارات وفيرة إلى الأساطير والآداب القديمة ، كما ان النسر والصاعقة يوجدان في مواضع أخرى من المسرحية . ويعتقد (ولسن نايت) ان تجلّي الإله مسألة مركزية وسائدة في (سيمبلين) . ويضيف ان الرؤيا ضرورية لانها لحظة ارتقاء أخاذة . والمسألة الأشد تأثيرا ان تجليات الآلهة مألوفة في جميع مسرحيات الرومانس . (دايانا) تظهر في (پيركليس) ، و (العاصفة) تقدّم (جونو) و (آيريس) و (سيريس) ، وكان بوسعه أن يضيف (الزمن) الذي يظهر لغرض يختلف قليلا في (حكاية الشتاء) التي في تقديمها صوت الوحي تقطع نصف الطريق نحو التجلّي . وهذه جميعا مرتبطة بشكل ذي مغزى مع ظهور (هايمن) في (كما تهواه) وبشكل أقل

وضوحا مع ظهور (هيكاته) في (ماكبث) بحيث يغدو قول (ولسن نايت) ان هذه جميعا تشترك في خصائص أسلوبية قولا مقنعا معقولا . ثم يشير إلى أن الأطياف ، بعد صعود (يوبيتر) إلى قصره البلروي ، تتحدث بشعر مرسل شكسبيري ، وهي إشارة مقنعة ، ومثل ذلك إشارته إلى ما يجد من تناظر بين كلمات التميمة الموضوعة على صدر (پوستومس) وبين كلام (ووريك) المحتضر في الجزء الثالث من مسرحية (هنري السادس) .

هكذا تطأطيء الأرزة تحت حدّ الفأس ،
وقد كانت غضونها تظلل النسر الجليل ،
وتحت افيائها يغفو الأسد الوثوب ،
وغصنها الأعلى يسمو على شجرة (جوف) الوارفة
إذ كانت تحمي دانيات الغصون في زمهرير الشتاء .
(٥/٢/١١ - ١٥)

XXXVI وثمة دعوى (ولسن نايت) الأخيرة من أن الرؤيا في (سيمبلين) تعطينا « مثالا دقيقا عن التجسد يعبّر عن ذلك الإدراك الماورا - مأساوي الذي نحس به من خلال المعجزات والتجسدات في مسرحيات مماثلة والذي يصل حد التشكيل المسرحي في (هنري الثامن) » وهذه دعوى يبدو عليها الإسراف لكن فيها الكثير مما يحمل على الاقتناع بسبب الأدلة التى جمعها الناقد بأناة وحملته إلى هذه النتيجة . وقد رأينا ان هذا الناقد يشترك مع (ميرستاين) فى عدم رؤية ما هو غير شكسپيري في أسلوب المنظوم ، ويذهب إلى مثل ذلك البروفسور (هاردن كَريكَ) الذى يقول في دراسة قصيرة منيرة عن رديء شعر شكسپير :

بوجه عام ، يمكن الدفاع عن أصالة القناعية (١٠) وغيرها من

التطرفات الأسلوبية على أساس ان الآلهة وأولئك
الذين يخاطبون الآلهة . وبخاصة إذا كانوا من الأطياف ،
يجب أن يتكلموا بشكل يختلف عن مخلوقات هذا العالم .

وفي رأيي أن هذا الجدل حول هذا الأسلوب يمكن أن يمتد أكثر . فيقول (ميرستاين) ان أسرة (ليوناتي) تتكلم ، لغة تعود الى زمان قديم أكثر بساطة « وهو قول صحيح ، لكن الطبيعة الدقيقة للمنظوم الذي يتكلمون قد عتّمت عليها تقاليد التحرير والتنضيد . فأغلب الطبعات تورد ذلك الكلام في أسطر قصيرة من أربع تفعيلات وثلاث ، بما يوحى بأن النظم يقع في نوع من البحور الرنانة يشبه وزن الأغنية الشعبية (بالاد) . لكن طبعة (الفوليو) التى تتبعها هذه الطبعة ، توضح أن الامر ليس كذلك . فالشكل الذي يوحي به تنضيد (الفوليو) هو في الواقع بهذا الشكل :

يا سيد الرعود ، لا تُبدِ بعد اليوم حقدك على هوام البشر :
خاصم اله الحرب ، عاتب مليكة النساء التي بسبب خلاعاتك تلاحق وتنتقم .
هل قام ابنى المسكين بأي فعل غير حميد ، ابنيْ الذي لم أرَ وجهه ؟
خطفنى الموت اذ كان ينتظر الولادة ، ينتظر قانون الطبيعة :
أباً له (كما يقول الناس أنك أب لكل يتيم)
كان عليك أن تكون ، لكي تحميه من أوجاع هذه الدنيا .
(٥ / ٤ / ٣٠ ـ ٤٢)

لقد غدا الان يمكننا تلمّس الطبيعة الغابرة ، لأن هذه الأبيات ، بعد قليل من التحوير ، ليست سوى المزدوجات المقفاة ذات الأربع عشرة

تفعيلة ، مما كان شائعا فى حقبة ١٥٩٠ . فشكسبير اذن يتطلع وراءه نحو أسلوب كان شائعا في فترة تمرينه الأولى ليستخدمه لغرض جديد محدّد . وربما يوجد هنا أقوى دليل على أصالة الرؤيا ، كونها قد كتبت بأسلوب عتيق كان يتجنبه دراميون أدنى منزلة من شكسبير ، الا لاغراض هزلية .

XXXVII لكن طريقة شكسبير مختلفة ، فتكرار العودة الى الأساليب البالية واحدة من مميزاته الخاصة . ومن المحتمل جدا أنه استخدم هذه المزدوجات في الرؤيا لأنه ربط بين ذلك الأسلوب وبين الأساطير القديمة . ومثل هذا الربط ينشأ بشكل طبيعي تقريبا في اختيار (چاپمن) لهذا الوزن فى ترجمة (الالياذة) . ويحتمل أكثر من ذلك أيضا أن هذا الوزن في نظم الرؤيا كان قد تخلّف من مسرحية (الحب والحظ) التي سبق أن رأيت فيها أحد مصادر مسرحية (سيمبلين) . تبدأ تلك المسرحية بتجلّي الآلهة التي تضم : (يوپيتر) و(ميركري) و(ڤلكان) و(ڤينوس) وغيرهم ، ومع أن ثمة تنوعا أكبر في الأوزان مما نجده في وزن منظوم الرؤيا ، إلاّ أن نسقا متشابها بشكل عام يبرز أمامنا . فالشخصيات المتضرعة تستخدم وزن الأربع عشرة ، ويوحي جواب (ڤينوس) الى (يوپيتر) بشبه قريب في اللغة كما في الوزن :

يا الذي يحكم كل ما تحاوله الآلهة وبنو البشر ،
ويمخيف صاعقتك تحول دون ما يفعلون ،
ما الذي جنته ابنتك هذه ؟ ما الذي تقوى عليه مسكينة
فى حضرتك لتجرّ على نفسها ما لا تستحق من ملام ؟

ويأتى جواب (يوپيتر) كما في (سيمبلين) بوزن خماسي مقفى :

ليطمئن كلاكما ، فلن أسمع من هذا المزيد
ويا (ميركري) سكوتاً ، ولا تنادِ بعد الآن :
لقد فكرت كيف أرضي رغباتهم

كما سبق ان فعلت في غالب الاحيان .
ففي هذه البقعة ، وتحت الخميلة الباذخة ،
يعيش أمير تحبّه صاحبتُه ،
وعليه انوي أن أغدق نعماك .
ويا (ڤينوس) ، لانهم يحبون مسراتك العذبة ،
عليك أن تجتهدي في زيادة أفراحهم :
ويا ربة الحظ ، لكي تُظهري قدرتك
عليك أن تفسدي مسرّاتهم وأفراحهم ،
فتنهالين عليهم بالمزيد من جديد العناء .

ثمة اختلاف فى نسق المقاطع ، لكن ذلك غير ذي بال . ان مقارنة دقيقة بين بداية (الحب والحظ) وبين الرؤيا فى (سيمبلين) ستقدم دليلا مقنعا ، كما أرى ، على أصالة المقطع الأخير وعلى معرفة شكسبير بالمسرحية السابقة .

وربما كانت ضرورة الرؤيا ، بعد قول كل ما قيل ، هي التى تدعم أصالتها بقوة . فهي تأتي بعد أربعة فصول ونصف من سوء الظن والقسوة والعنف والانتقام الذي جرّ اضطرابا جسديا وفكريا وروحيا على جيوش بأكملها وعلى أفراد ، ويتبعها مشهد لا يبلغ خمسمئة من الابيات بانتظام ملحوظ من بين هذه الفوضى .

XXXVIII وليس ثمة ما يدعو الى القول ان هذا التحوّل في الحظ قد جاء عن طريق وساطة بشرية ، بل يجب أن نستنتج اذا أردنا للمسرحية أن تعني أي شيء لنا ، ان تسوية الاضطرابات نتيجة تدخّلٍ من قدرة تفوق الطبيعة . وهذه مسألة منطقية ، لأن الوضع قد بلغ حدّاً من الاضطراب بحيث لم يُعد في طاقة البشر السيطرة عليه . مثل هذا الاضطراب لا يقوى على اصلاحه سوى اله ، أوساحراً وكما في (حكاية الشتاء) عن طريق

سلسلة خارقة من المصادفات . لذلك يجب النظر الى (يوپيتر) في مسرحية (سيمبلين) على انه وسيلة عودة الحياة . واذ يغدو الاله فعلا « الاله خارجا من الماكنة[11] ، يكون شكسبير قد تحدى القانون الارسطي ، لكن الضرورة تأتي في الأهمية قبل المفهوم . فالرؤيا بما فيها من ابهة وبهرج وما يصاحبها من موسيقى هي في الاساس مفهوم فني نبيل ، ووسيلة حل مؤثرة .

ان بعض النقاد الذين يعترضون على الرؤيا لأسباب اسلوبية يقولون ان شكسپير قد خطط لها وحسب . وترك التنفيذ بيد كاتب متكسّب . ولكن رأينا أنها تتطابق مع عادة مألوفة لدى شكسبير ، وانها تشكل رابطة موحية مع مصدر واحد في الاقل من مصادر المسرحية المزعومة ، وانها تتطابق من قريب مع بقية المسرحية في ما تقدّم من حقائق ، وما تستخدم من لغة وصور شعرية ، وانها مهما تكن فحواها الروحية ، وسيلة لابد منها في رومانسيات شكسپير ، وثمة سوابق عليها في أعماله . وهنا يبدو مر الضلالة الاستمرار في مناقشة أصالة المسرحية .

٥ — سيمبلين وفيلاستر

لقد تناول الپروفسور (أ. هـ . ثورندايك) مسرحية (سيمبلين) بالتشكيك في أصالتها ، وذلك في نظرية بالغة التوثيق والتفصيل ، مؤداها أن شكسپير قد تأثر حتما بمسرحية (بيمونت وفليچر) بعنوان (فيلاستر) ، وقد كسبت تلك النظرية قبولا واسعا . وليس ثمة من شك بوجود علاقة خاصة وحميمة بين (فيلاستر) و (سيمبلين) ولكني اعتقد أن (بيمونت وفليجر) هما في موقع المَدين . اذ من الغريب جدا ، ولو أنه بالطبع ليس من المستحيل ، أن يعمد درامي متمرّس رفيع المنجزات فينغمس فجأة في مالاريب انه محاكاة خانعة لاثنين من

المبتدئين . ومع ذلك ليس ثمة ما يمنع من الافتراض ان شكسبير قد رأي حاجة أو احس بميل ان يفعل شيئا من هذا القبيل . فمسرحية (پيركليس) وهي من جنس مسرحية (سيمبلين) كانت بالتأكيد سابقة على (فيلاستر) ، والكثير من مادة (سيمبلين) يوجد في المنطوى مما يدعى باسم الكوميديات المظلمة التي تعود الى الاعوام ١٦٠٢ - ١٦٠٤ .

XXXIX واذا نظرنا الى المسرحية في علاقتها مع جميع ما سبقها ندرك على الفور ان جذورها بعيدة الغور في ما تراكم لدى شكسبير من حكمة درامية ، وانها شيء قد تطور بشكل طبيعي ومن دون اية حركة انعطاف قادمة من الخارج على ذهن مؤلف (الملك جون) و (صاع بصاع) و (الملك لير) و (تيمون الاثيني) . وما علينا سوى أن نسأل ان كان شكسبير الذي صوّر لنا من الشخصيات أمثال (فولكنبرج) و (ايزابيلا) و (كورديليا) و (اياكَو) كانت به حاجة الى هداة الاخرين في تصوير شخصية (كلوتن) و (ايموجين) و (اياكيمو) .

ويمكن القول أن المرء يتمنى أن يجد تفسيرا لهذا الاهتمام الجديد بنمط الرومانسي من جانب شكسبير ولكن ليس ثمة ما يسوّغ اعتبار (بيمونت وفليچر) مسؤولَين عن هذا الاتجاه الجديد . بل من المحتمل أكثر انهما ، مثل شكسبير كانا يتبعان تقليدا دراميا مستعادا ، يتماشى مع الذوق السائد في عصر الملك جيمز ويتناسب مع زيادة الرفاهيات في المسرح . ولا يمكن تجاهل الاثر الذي تركه احياء مسرحية (ميوسيدورس) في مسرحيات شكسبير الاخيرة . وهنا يمكن أن نتبيّن ظرفا خارجيا واحدا يحتمل أن يكون قد ذكّره بما لم يستعمله حتى ذلك الحين من طرق تناول المادة الدرامية ، فقاده الى (پيركليس) ثم عن طريق (الحب والحظ) الى (سيمبلين) من دون حافز آخر .

ان النظائر الفعلية بين (فيلاستر) و (سيمبلين) وهي ليست بالقليلة ، تبقى بعد فصلها عن اعتبارات أخرى ، دليلا غامضا . لكن (فيلاستر) مسرحية من الواضح انها أُلّفت في ظلال شكسبير ، وما فيها من أصداء من (ترويلس وكريسيدا) مما يميز مقطعا بعينه من الفصل الخامس ، اضافة الى اصداء اخرى من (هاملت) و (الملك لير) لا تشير إلا باتجاه واحد . ثمة نقطتان تلتقيان مع (سيمبلين) يبدو لي انهما تشيران ، لا أكثر من ذلك ، الى أن مسرحية شكسبير هي السابقة . يسأل (فيلاستر) :

قل لي أيها الفتى الودود ،
أليست لا شبيه لها ؟ اليس نَفَسُها
عذباً مثل النسائم العربية ، عندما تنضج الثمار ؟
اليس نهداها كرتان من عاج لدين ؟
اليست بمجموعها كنزا من الفرح المقيم ؟ (٣ / ١ / ١٩٨ ـ ٢٠٢)

X وهكذا يذكّرنا بقول (اياكيمو) :

كل ما يبدو على ظاهرها غاية في الحسن !
لئن كان لها عقل بهذا الصفاء
لكانت فريدة كطائر العنقاء ، وانا
قد خسرت الرهان . (١ / ٧ / ١٥ ـ ١٨)

كما يذكّرنا ببعض تفصيلات من كلامه في غرفة نوم (ايموجين) . ولكن اذا لم نستطع التأكد من ان (بيمونت وفليچر) قد أخذا عن (سيمبلين) فلا أقل من التخمين ان « أليست لا شبيه لها » مع الاشارة الى الشرق تدين بشيء في مجال الصوت والمعنى ، الى (انتوني وكليوپاترا) والى عبارة

شكسبير « صبية لا شبيه لها » ثم نجد (فيلاستر) يعانق (بيلاريو) وهو يقول :

لا ثروة (پلوتس) ولا الذهب
المكنون في باطن الارض يقدر ان يشتري
ما يضمّه ذراعي مني ، إنْ هذه إلا فدية
يمكن ان تفتدى اوكستوس قيصر العظيم
لو أنه وقع فى الأسر . (٤ / ٥ / ١١٢ - ١١٦)

وقد يكون من باب الاسراف ان نتلمّس في هذه صدي من (الملك لير) :

ولا جميع امراء بركَندي وما أحاطها من مياه
بقادرين ان يشتروا مني هذه الصبيّة النادرة العصيّة الثمن .
(١ / ١ / ٢٦١ - ٢٦٢)

ولكن لنا أن نسأل ما دخل (اوكَستوس قيصر) في هذا السباق ، اذ ليس بينه وبين موضوع (فيلاستر) ادنى علاقة . ولربما كان وجوده هنا يعود الى أن المسرحيين تذكّرا واحدة من الاشارات العديدة اليه في (سيمبلين) .

وفي الختام ، من المناسب ان نتذكر ما قاله (درايدن) مما يفترض ان له أسبابه اذ يقول عن (بيمونت وفليچر) : « ان أول ما حملني على احترام فليچر وصاحبه مسرحيتهما (فيلاستر) : لانهما قبل ذلك كانا قد كتبا مسرحيتين أو ثلاثا من دون أي نجاح » . وان صح هذا القول فانه يعطي صورة عن اثنين من المسرحيين المتمرّنين اللذين كانا في حدود عام ١٦٠٨ يجاهدان لتجنب الفشل ، ويبحثان جاهدَين عن مثال درامي يمكن أن يضمن لهما نجاحا . ومن بين مجال محدد من الاختيارات ـ يحدد

بالموهبة الفردية والميول ، بمطالب الجمهور ، وسياسات المسرح وتسهيلاته ـ كان لابد من بروز أمثلة بعينها ، وبخاصة كوميديات (جونسن) ومآسي شكسبير ونمط الرومانسى الدرامي الذي يبدو شائعاً وبدأ شكسبير باستغلاله حديثا في (پيركليس) و (سيمبلين) .

XLI وأعتقد أن نمط هاتين المسرحيتين الاخيرتين هو الذي أوحي بتأليف وتنفيذ مسرحية (فيلاستر) .

٦ ـ النقـــد

رغم ان النقاد قد قالوا الكثير عن المصدر والغرض في مسرحيات الرومانسى عند شكسبير بوجه عام ، إلا أن (سيمبلين) لم تستثر إلا قليلا من التعليق النقدي ، ولا يمكن القول بوجود وصف مكتمل تماما عن نوعية المسرحية ومغزاها . فقد تلمّس فيها (جونسن) بعض الفضائل ، لكنه اكتفى برفضها في فقرة واحدة سائرة الذكر :

في هذه المسرحية الكثير من العواطف الصادقة ، وبعض المحاورات
الطبيعية ، لكن بلوغها يكون على حساب الكثير من التعارض .
ان ملاحظة ما في الحكاية من حمق ، وما في مسيرتها من سخف ،
وما في أسمائها من اضطراب ، وما في نصرفاتها في اختلاف الأزمان ، وما في أحداثها من استحالة في أي نسق من الحياة ،
ان هو إلا إهدار النقد على بلاهة مقيمة ، وعلى أغلاط أوضح مما يستدعي التفتيش وأكبر مما يستدعي التضخيم .

وقد حمل (برنارد شو) على المسرحية بعبارات مشابهة في العنف ، وقد توصّل (فرنسيس) أخيرا على مضض إلى الاعتراف بعدالة مافي أحكام (جونسن) . ومن ناحية ثانية ، أثنى (هازلت) على (سيمبلين) بوصفها « واحدة من أمتع مسرحيات شكسپير التاريخية » لكنه أضاف « ويمكن أن تعدّ من الرومانسى الدرامى » . ان هذا الوجه المهم من المسرحية هو ماعَمي عنه (جونسن) إذكان يكتب في « عصر العقل »[١٢] كما تبين بوضوح ملاحظته اللاحقة على (حكاية الشتاء) إذ يقول : « هذه المسرحية كما يقول دكتور (واربرتن) بحق ، هي ، على مافيها من سخافات ، ممتعة جدا » ويكشف (هازلت) عن مطعن آخر في موقف (جونسن) :

وتتكثف مادة الحبكة بشكل واضح في الفصل الأخير :
وتتحرك القصة إلى الأمام بسرعة متزايدة في كل خطوة ، وتفريعاتها
المختلفة تجتذب من أكثر النقاط بعدا إلى نفس المركز ، والشخصيات المختلفة تجمع إلى بعضها وتوضع فى مواقف
شديدة الحرج : ومصير كل امرىء في الدرامة تقريبا يوقف على حل مشكلة واحدة ـ جواب (اياكيمو)
عن سؤال (ايموجين) حول الحصول على الخاتم من (پوستومس) . ويرى الدكتور جونسن ان شكسپير
كان لا يلتفت كثيرا إلى توسيع حبكاته . ونحن نرى ان العكس هو الصحيح .

تعليقات (هازلت) هذه ، وكثير منها متميز ، تتوجه نحو الاعتراف بالطبيعة الرومانسية في (سيمبلين) ونحو براعة التقانة في الفصل الأخير ، وقد يقال انها تعكس موقفا رومانسيا معتدلا قدر ما تعكس

تعليقات (جونسن) موقفا عقلانيا محتضراً . وهي تمثل أفضل ما قدمه النقد المحترف حتى نشر (هارلي كَرانفيل - باركر) مقدمته للمسرحية . ان النقد الشكسپيري في القرن التاسع عشر كان يميل إلى التوليف بالمعنى السيىء للكلمة ، وقد لقيت الرومانسيات الأخيرة معاملة غير كريمة بشكل خاص . مما تكشف عنه تلك المسرحيات من مزاج المصالحة قد بالغ فيه نقاد مثل (فرنيڤال) و (تن برنك) و (كَولانكز) و (داودن) إلى حدود القول انها أحكام شخصية من شكسپير الفيلسوف الرائق الذي يعيش حياة تقاعد سعيدة في (ستراتفورد) وانه « في الأخير ، وقد عاد إلى موطنه في ستراتفورد ، حل عليه السلام ، وجاءت (ميراندا) و (پرديتا) في نضارتهما وفتنتهما لتحيته ، ثمّ استراح إلى جوار نهر (ايڤن) الهاديء » . وقد ذهب (داودن) إلى حد أن نظم لشكسپير « سيرة حياة » وضعت فترة المآسي الكبرى « في الأعماق » كما وضعت المسرحيات الرومانسية في الأعالي » . وإلى جانب ذلك كان ثمة هرطقات عاطفية . فصار ينظر إلى شخصيات شكسپير على انهم رجال ونساء حقيقيون ، وان بطلاته ، وبخاصة بطلات الرومانسي ، قد جُعلن آيات من الفضائل النسوية . وبناء على ذلك وضعت (سيمبلين) في هذا الإطار من الصفاء الهاديء ولو انها كانت أقل جاذبية في هذا المضمار من (العاصفة) حيث نجد شكسپير من وراء قناع (پرسپيرو) يصوّر نفسه الفلسفية العجوز - أو هكذا كان يقال ، بناء على إيحاء من (توماس كامبل) . وبموجب نظرة القرن التاسع عشر إلى بطلات شكسپير عرفت مسرحية (سيمبلين) أعز أيامها ، كما أن كثيرا مما كان يصدر من باب النقد لم يكن في الواقع أكثر من طقوس مقلوبة من عبادة (ايموجين) . وليست عاطفيات (سوينبرن) من أشد المبالغات في هذا المجال :

هي التاج والزهرة بين جميع بنات أبيها - وأنا لا أتكلم هنا

عن أبيها البشري ، بل الإلهي - امرأة تفوق جميع النساء
عند شكسبير ايموجين هذه . فكما رأينا في كليوباترا الجنس
مجسّدا ، والمرأة خالدة ، كذلك نرى في ايموجين ، وقد
بلغت منتصف التعظيم ، الوجه الإلهي للأنوثة مخلّدا . أود
أن
أختم بالعسل كلماتي لدى الوداع .. ولذلك فأنا أكثر
من راغب أن أطوي كتابي على اسم المرأة التي لم يفز
بالحب
مثلها في كل عالم الشعر وفي كل مسار الزمن : أطويه
على اسم ايموجين شكسبير .

وكان رد الفعل المنتظر تجاه مواقف القرن التاسع عشر قد أتى شديدا عام ١٩٠٤ من (جايلزليتن ستريچي) في كتابه (مرحلة شكسبير الأخيرة) . فهو يرى التحول المزعوم من خشونة (تيمون الاثيني) : « هذه الزوبعة من الهتاف الهائج ، هذه العاصفة الرائعة من القباحة » إلى الهدوء والفرح في المسرحيات الأربع الأخيرة أسرع مما يمكن تصديقه . لذلك فهو يعد للمسرحيات الرومانسية نتاج مرحلة انحدار كان قد بدأ بشكل ملموس قبل أن يؤلف شكسبير مسرحية (سيمبلين) ، وصار واصحا في (كوريولانس) ، وشديد البروز في (تيمون الاثيني) . فمرحلة شكسبير الأخيرة إذن كانت مرحلة إحباط وقرف ، تتخللها نوبات من « رؤى الجمال والحلاوة » . وقد كانت مسرحية (سيمبلين) وما رافقها فترات رائعة في حياة رجل لم يعد تعنيه الحياة ولا الدرامة ، رجل « يكاد يزهق من البَرم » .

لكن فرضيات (ستريچي) باطلة . فالقول بأن المآسي تعكس برم شكسبير بالحياة لم يعد مقبولا ، مثله مثل القول الذي يجد هدوءا ذاتيا في

الرومانسيات ، ولم يفعل (ستريچي) أكثر من دفع البدعة الفكتورية إلى تطرّف معاكس . ثمّ ان من المشكوك فيه ان كان المزاج في (تيمون الاثينى) أكثر وحشية وإثارة للقرف منه في (هاملت) . فالغلطة أشد بروزا وأشد وقعاً على السمع ، والبطل أقل عقلانية ، لكن هذه صفات درامية لا عملية كشف ملامح شخصية . ومسرحيتا (كوريولانس) و (تيمون الاثيني) قد تمثلان انحدارا لكنه انحدار جزئي . ولئن كان شكسپير قد فقد اهتمامه ، فما ذلك إلا في المأساة ، وليس في الدرامة ، ولو إني أفضّل القول ان التحوّل المفاجيء من المأساة إلى الرومانسي قد نتج مباشرة عن إدراكه انه قد قال كل ما كان بوسعه أن يقول ، وكل ما يستطيع أي إنسان أن يقول ، في شكل المأساة . والتهمة ان (حكاية الشتاء) و (العاصفة) من عمل رجل يكاد يزهقه البَرم تبدو لي انها لا تستحق سوى إنكار مطلق . فالتحليل التفصيلي لمسرحية (سيمبلين) الذي فرضته الطبعة الحالية قد أقنعني ان المسرحية من صنع رجل داث الافتتان بتجربته الدرامية ، معجب مستثار بالأحاسيس والاكتشافات الجديدة التي حملتها إليه التوسعات في مادته غير المألوفة .

XLIV إن أفضل ناحية في دراسة (سر آرثر كويلر ـ كوج) لمسرحية (سيمبلين) والرومانسيات الأخرى تقع في إشارته إلى الطبيعة التجريبية لتلك المسرحيات وبخاصة في ما يتعلق بالفرص الجديدة من البهرجات المسرحية التى وفرتها المسارح في عصر الملك جيمز . وشكسپير ، في رأي (كويلر ـ كوج) قد توصل إلى إدراك ان العفو أنبل من الانتقام ، ولذلك عاد يبحث للوصول إلى شيء أفضل من المأساة . ففي (سيمبلين) و (حكاية الشتاء) حيث يتزاحم الإخفاق مع الإبداع لا يصيب البحث نجاحا كاملا ، لكن النجاح الكامل يأتي أخيرا في (العاصفة) التي يعدّها أسمى إنجاز بلغه شكسپير . ومن المؤسف أن

بحثه المثير البديع عن (سيمبلين) يفسح المجال لكثير من تقاليد النقد الفاسدة . فهو يتقبل وصف (ايموجين) عند (سوينبرن) و (جيرڤينوس) ويؤكد بأنها « الكل في الكل في المسرحية » لذا فهو يذهب إلى القول ان موضوع (سيمبلين) هو تبرئة (ايموجين) بعد ما لقيت من عسف ، وهو ما يمكن أن يوصف في أحسن الأحوال بأنه النصف الأفضل من نصف حقيقة . ومهما يكن من أمر ، فإن ذلك يجرّه إلى مزالق الجدل . ان تعقيد الحبكة في المسرحية يحول الانتباه عن (ايموجين) ومع انه يسبغ المديح على روعة الصنعة فى الفصل الأخير ، فهو يقصّر في إدراك ان تلك الروعة لا تكمن في تبرئة (ايموجين) قدر ما تكمن في حلها التعقيدات الجسدية والروحية بوجه عام .

تشمل الدراسات عن (سيمبلين) في ربع القرن الأخير (١٣) التفسيرات شبه الفلسفية التي قدمها (ف . سي . تنكلر) و(دكتور ي . م . دبليو . تليارد) و(ج . ولسن نايت) و(الأب أ . أ . ستيفنسن) إلى جانب مناقشات أكثر واقعية في أعمال (دكتور كَرانڤيل ـ باركر) و(ي . سي . پيتيت) . ان الأعمال التى تعنى بالتفسير يغلب أن تتميز بالأصالة والتحدي ، وتعرض كثيرا من التعليقات العرضية القيّمة ، ولو انه يجب الاعتراف ان جميعها تعرض تفصيلا عن الفرضية الأساس مما يبدو محيرا أحيانا . يرى (تنكلر) فى (سيمبلين) استمراراً لإنجاز شكسپير في المأساة ، ويعتقد ان الحبكة قد اختيرت عن قصد لتطوير مادة سبق أن استحوذت على اهتمامه بشكل خاص . فالمسرحية تمثل صراعا بين الميل إلى الهروب من الحياة اليومية وبين الميل إلى البقاء فيها ، وهي تتحرك باتجاه « هدوء يتم بلوغه على الرغم من العنف ، والفعل الوحشي الذي يشكل التيار الأدنى من الخبرة وتنتهي بإشارة إلى ميلاد جديد ، في

لوحة ساكنة أزيل عنها بعناية جميع ما سبق من إشارات إلى مهزلة وحشية .

XLV ويشير (تنكلر) إلى هذه المهزلة الوحشية في كثير من الفعل السابق ، وبخاصة في تيار القسوة الملحوظة في المنظوم إلى جانب المبالغة في بعض من الأقوال الأكثر أهمية .

ويعتقد (تليارد) كذلك ان (سيمبلين) مكملة للمآسي . فهو يقول ان المأساة تنطوي على انبعاث حياة ، وقد كانت إحدى اهتمامات شكسبير الرئيسية في هذه المسرحيات الأخيرة أن يطور الوجه الأخير النهائي من نسقه المأساوي باتجاه بلوغ انبعاث حياة كامل . لذلك كانت كل واحدة من المسرحيات الأخيرة تجري في مدار تكون الشخصية الرئيسية فيه ملكا يسقط بسبب من شروره أو ضلاله ، فينزل من حالة ازدهار إلى حالة مقاساة شديدة ، لا تؤدي به إلى دمار كامل ، كما في المآسي ، بل تبعث فيه قوة تحوّل من التفكير مما يؤدي في الختام إلى ازدهار جديد أكثر جمالا . والعنصر الرعوي في هذه المسرحيات يأتي مكملا لنسق الانبعاث هذا ، وهو في ابتعاده عن العرضية وعدم الأهمية ، له وظيفة ما ورا طبيعية مهمة ، لأنه ينطوي ويحافظ على حسن بتعقد الوجود وبالمستويات المختلفة التي يمكن للحياة فيها أن تعاش . وتكشف المسرحيات عن « ميل جديد نحو التأمل » وعن حالة ذهنية تشبه الحالة الدينية .

يرى (تليارد) ان (سيمبلين) تمثل توقفا وتعبيرا ناقصا عن هذه الدوافع . فانبعاث (سيمبلين) صورة ميتة ، ورسم الشخصيات بوجه عام ، على الرغم من بعض أمثلة النجاح الصغرى ، غير متناسق ، إذ نجد (ايموجين) تنتقل بين صورة كائن بشري وبين صورة بطلة تقليدية

من نمط (كَريزيلدا) . ويخفق شكسبير في إقامة التوازن بين التصوير الواقعي للشخصيات كما في المآسي وبين معالجة أكثر رمزية يتطلبها نمط الرومانسى . والعنصر الرعوي كذلك يرتبط بشكل غير وثيق بموضوع الانبعاث بحيث لا يفلح أحدهما في دعم الآخر ، فتنتهي مستويات الواقع المتعددة إلى « أثر كابوسي غريب من خليط الأوهام لا رؤية لتلك المستويات المختلفة التي تندفع في تقابل واضح مثير » .

ويرى (ولسن نايت) كذلك ان المسرحيات الأخيرة امتداد حيوي للمأساة الشكسبيرية ، مؤكدا ان شكسبير قد هجر الطريقة المأساويه لكي يطور موضوعاته الدرامية في إطار الأسطورة والمعجزة ، وليقيم نسقا من الخلود والغلبة داخل ما يبدو موتا وإخفاقا . و (سيمبلين) أساسا مسرحية تاريخية يمزج الدرامي فيها عنصرين من اهتماماته التاريخية :

XLVI بريطانيا وروما . ويتشابك مع الشئون القومية ذلك الصراع بين (پوستومس) الذي يرمز إلى أفضل مافي الرجولة البريطانية ، وبين (اياكيمو) الذي لا يمثل روما ، بل إيطاليا الفاسدة في عصر النهضة . فالانحلال القومي والجنسي يسيران معا ، لكن (ايموجين) والأميرين يمثلون قوى الانبعاث وتؤدي ظروف المسرحية إلى تجمع هائل . فقبول (پوستومس) أخيرا أن يتزوج من (ايموجين) يمثل الهدوء الذى تبعثه الحياة الزوجية لدي الفرد ، والتماسك الاجتماعي فى الأمة ، وارتباط الرجولة المثلى في بريطانيا مع جوهر الملكية ، بينما يكون ارتباط بريطانيا مع روما ، الذي يعدّه (ولسن نايت) أساسيا في المسرحية ، مما ينقل إلى مملكة (سيمبلين) فضائل امبراطورية (اوكَستوس) .

وينكر الأب (ستيفنسن) على (تنكلر) قوله ان (سيمبلين) تمثل نسقا من الصراع والتوتر ، ويرى فيها « الهدوء المركّز لنشاط الكمال » وهو

مثل (تنكلر) ، وإلى بعض الحدود مثل (ولسن نايت) يرى ان الصورة الشعرية هي المفتاح نحو فهم المسرحية . وهو يرى صور القدر والقيمة تظهر في أشكال عديدة متضاربة أحيانا وموجودة في كل مكان تقريبا ، وهذا ما يؤدي به إلى القول ان شكسپير كان منشغلا ، بفكرة الكمال الأمثل ، وهى قيمة مطلقة » ويضيف دكتور (ف . ر . ليڤر) تحذيرا يعلن فيه ان تفسيرات (تنكلر) والأب (ستيفنسن) غير مقنعة . فمصدر الخطأ لديهما ، كما يرى ، يقع في محاولة فرض مغزى عميق على مسرحية لا يتسع مجالها فى الواقع إلى أبعد من مجال الرومانسى التقليدي .

ويبدو لي ان هذه التفسيرات بوجه عام تؤكد بعض وجوه المسرحية ، التي يتم اختيارها اعتباطا في بعض الأحيان ، على حساب مناحي أخرى تعادلها فى الأهمية أو تزيد . ان النسق الدائري الذي يقول به (تليارد) يمكن تلمّسه بوضوح في (حكاية الشتاء) بما فيها من تشكيل قوي للجريمة والمقاساة والمصالحة ، يكون للجمهور فيها نصيب أكثر مما يمكن تلمّسه في (العاصفة) .حيث يكون (پروسپيرو) الساحر الراهب أكثر تأثيرا من (دوق ميلان) المظلوم ، أو مما نجده في (سيمبلين) . وإذا نظرنا من زاوية العلاقة بنسق الانبْعاث ، يكون (سيمبلين) نفسه ، كما يرى (تليارد) رمزا لا معنى له تقريبا ـ أو مشاركا سلبيا تماما في أحسن الأحوال ـ ونجد انه ليس أكثر من ذلك إذا وضعناه إزاء النمط المأساوي عند شكسپير . ثم يبرز كشيء أقل من ظل (لير) :

XLVII ضعيف ، خنوع ، غرير ، صورة ناقصة مملة عن غضب بطولي وجنون ؛ سلامة عقله لا تفيد إلا في السخرية من عقمه . ومن ناحية ثانية ، إذا وضعناه إزاء التراث الكوميدي عند شكسپير ، أو حتى إزاء النسق الرومانسي بعامة ، فإنه يتسق بما يكفي من الألفة مع أمثال

دوق البندقية وأفراد أسرة (ليوناتس) وأمثال (الونزو) ، والكهول المضجرين الذين لا يأتي تحديهم للصدفة أو المعاناة إلا في شكل عدم قدرتهم على تحمّل وجع الأسنان صابرين ، أو مثل حكام الأمصار الذين كانوا أقل أهمية لأغراض شكسبير من أمثال (پورشيا) و (بياتريس) و (بنيديك) و (ايموجين) - وحتى (كلوتن) .

ان النسق القومي ، الذي يعزله (ولسن نايت) يتخذ في بعض الأحيان مغزى عميقا . ثمة تلك اللحظات التى تعلق بالخيال وتذكرنا ، كما كانت تذكّر جماهير شكسپير الأولى ، بأن وراء كل من بريطانيا وروما توجد رؤية تراثية ، من أجل الحفاظ عليها قاتل الرجال وماتوا ، وهو أمر أخفقت في توصيله صقليا وبوهيما ونابولي في مسرحيات الرومانسى الأخيرة . ومع ذلك ، يبدو لي ان الروح القومية هذه ليست أشد بروزا من موضوع الانبعاث والتجدد . ولو ان شكسپير أراد لأي من هذين الموضوعين أن يحتل مكان الصدارة ، إذن لكانت طريقته في العرض ، بما فيها من ملكة تشبه الساحرة ، وبما في المسرحية من كهوف وازدهار وموسيقى طريقة تبعث على السخرية . ولو انه اتخذ من هذه الخيالات الهائمة امتدادا حيويا لتجربته في المأساة ، أو رأي في (سيمبلين) و (ايموجين) و (پوستومس) صور تجدد أو عناصر تجديد تخلف (لير) و (عطيل) و (كورديليا) ، أو انه أراد لخلاف تافه صغير حول جزية لم تدفع ، وما يصاحبها من معركة نمطية ، أن تكون مما يقوي الوطنية الخلقية لأمثال (هنرى الخامس) أو (يوليوس قيصر) إذن لكان مذنبا حقا فى مسألة تكون فيها عبارة جونسن « بلاهةمقيمة » عبارة شديدة الرفق .

يتجاهل كل من (تنكلر) و (الأب ستيفنسن) كثيرا مما له علاقة مباشرة ، حتى في المجال المحدد الذي يستعرضان ، بحيث ان الأول لا يزيد على أن ينثر حفنة من أنصاف الحقائق ، بينما الآخر يتحرك ، كأنه

مسير بكشف روحي إشراقي ، نحو مفهوم « القيمة المطلقة » التي اتفق انها تقرب من الحقيقة كلها . ويبدو ان الاثنين ينظُران على مبعدة من المسرحية نفسها ، مما يجعل تصويب (ليفز) مفيدا بإصراره على الطبيعة الرومانسية المحددة في (سيمبلين) ولو ان ثمة هوة محزنة في منظوره النقدي في إنكاره وجود مغزى أعمق . فالصفة المميزة في (سيمبلين) كما أرجو أن أوضح في الأجزاء المتبقية من هذه المقدمة ، هي انها توائم بين انساقها الكوميدية والمأساوية والقومية والتجديدية وغيرها في إطار صيغة الرومانسى المحددة ، ومع ذلك تستطيع إحالتها إلى وحدة لا تعود فيها الخصائص الفردية ذات أهمية .

LVIII والآن أعود إلى الناقدين اللذين تناولا المسرحية بدرجة مناسبة من الموضوعية .

في مقدمة (كَرانفيل ـ باركر) بعض النواقص الملحوظة . فنظريات التهديم التي كانت شائعة يوم كتب تلك المقدمة أورثته الحيرة وسرعة التصديق ، فطريقته في تناول الشخصيات في تلك المسرحية تبين انه كان ما يزال يستجيب إلى أساليب (أ . سي . برادلي) حتى عادت لديه صور (ايموجين) و (پوستومس) و (كلوتن) على قدر من الواقعية لا يكاد يتفق مع ما يظن من مقاصد شكسپير . ومع ذلك فإن مقالته ذات أهمية كبرى لدارس (سيمبلين) ، وقيّمة بخاصة بسبب التحليل البارع لمختلف أنواع البناء الذي قامت عليه المسرحية . فهو يرى ان (سيمبلين) مسرحية رومانسى ، موضوعها الرئيسي « العفة ـ والعفة المتزوجة ، تلك الفضيلة الأكبر » وفي ذلك ما يضعه في مجال كبير من التعليق النقدي المعقول من دون اللجوء إلى تفسيرات فائقة الرهافة لما تعنيه المسرحية .

ودراسة (پيتيث) المتميزة عن دَين شكسپير لتراث الرومانسى تبرز

كثيرا مما يؤدي إلى فهم أفضل للمسرحية . فهو يبين ان مطلع « رومانسى » كما يطلق على مسرحيات شكسبير الأخيرة ليس محض بديل غامض وحسب عن شيء أكثر تحديدا ، بل انه مصطلح دقيق بالمعنى التاريخي المحدد للكلمة . فهذه المسرحيات تعود من حيث المادة والنبرة إلى أدب الحب والغزل ، وهي تتسق مع تراث يشمل (كَي من واريك) و (سربيفس) ، و (موت آرثر) من أعمال (مالوري) كما تتسق مع كتاب (آريوستو) و (تاسو) وهو تراث اكتسب زخما جديدا من كتاب (سدني) بعنوان (اركاديا) ومن (مليكة الجان) من أعمال (سپنسر) . ويقدم (پيتيت) مسردا مفيدا للعناصر التي تكون الرومانسى المكتمل في عصر الملكة اليزابيث . هنا ينظر إلى الحب على انه تجربة سامية ذات خطر ، تفرض دماثة السلوك وتؤدي إلى السعي نحو مطالب خطيرة . فالحب المخلص يُلقى في شدائد فائقة ، فتنشأ أوضاع تحمل الحب على مجابهة الصداقة . يفيد الرومانسى من الحدث المعقد الذي ينشأ غالبا من الدسيسة والكيد . فالصدفة والتباس الهوية عاملان من عوامل التبسيط والتعقيد معا . وأخيرا ينقاد النسق بأكمله إلى « العدالة الشعرية »[١٤] التي تؤدي إلى النهاية السعيدة التقليدية . فالشخصيات التي تشبه الدمي ، وهي عادة من أصل ملكي أو نبيل ، تحركها دوافع طيبة أو خبيثة ، هي شخصيات مستحيلة الوجود تماما ، تحمل على القيام بمغامرات عجيبة ، وفي أماكن قصية في الغالب . ومن المألوف في هذا المجال الرحلات المرهقة خلال الغابات والفيافي .

XLIX ومسرحيات الرومانسى اللاحقة قد تبنت المشاهد الغوطية التقليدية ، وأدخلت إضافات أخرى مثل الولّه بالكآبة إلى جانب الكثير من الأحداث العجيبة الإضافية مثل الأحلام والسموم والوحوش والسحر والرقى .

إزاء هذا النسق الماثل أمامنا ، يكون من العبث إنكار القول ان (سيمبلين) يجب أن تقع في باب الرومانسى الصرف . فاستخدامها جميع هذه المكونات التقليدية أوضح من أن يحتاج إلى تمثيل ، والانطباع النهائي المقيم الذي تؤديه هو ما يؤديه جنس الرومانسى في أحسن صوره . وكلمة « يخرجون » الختامية هي أغنى الكلمات مغزى في المسرحية ، لأن رؤيا شكسپير لم تتوقف عند حدود الصورة الكبرى التي قدمها في المشهد الأخير ، ولا حتى على تخوم « الموكب المهيب الذي تتقلب المسرحية فيه إلى مهرجان » كما يفترض (كَرانڤيل - باركر) بل ذهبت إلى أبعد من ذلك ، فتصورت مجموعة من الشخصيات قدر لها أن تعيش في سعادة دائمة ، بعد أن انقلبت إلى ما وراء ذلك من عالم ذهبي منتظم معقول ، والواقع اننا فى (سيمبلين) نقف على أرض مسحورة في عالم من التوهّم البديع ، وعندما ندرك ذلك ، لا تعود المسرحية في حاجة إلى أي دفاع ، على واحد من مستويات النقد فى الأقل . ان « ما في الحكاية من حمق ، وما في مسيرتها من سخف ، وما في أسمائها من اضطراب ، وما في تصرفاتها في اختلاف الأزمان ، وما في أحداثها من استحالة في أي نسق من الحياة « مما حسبه (جونسن) نواقص أكبر من أن يتناولها النظر الجاد ، تعود في آخر المطاف من بين الفضائل الكبرى في الرومانسي الموروث . وهي تنتظر القبول لا الغفران .

٧ - سيمبلين بوصفها من الرومانس التجريبي

(سيمبلين) إذن مسرحية رومانس بشكل كامل تقريبا . لكن الملاحظات المتفرقة قد توحي بعكس ذلك ، فلو مررنا عرضا بمشهد (كلوتن) والنبيلين ، أو باندفاعة (پوستومس) في تقريع النساء ، أو بالشيوخ والنواب ، أو بمشهد السجن ، فقد نتسرع بالقول ، وهو ليس

من غير المعقول تماما ، ان كان هذا هو الرومانسي فلابد انه قد تعرّض لبعض المزالق ، ولكن من الواجب مقاومة إغراء الاندفاع نحو التطرف والقول انها مسرحية مأساوية أوتاريخية ، كما فعل بعض النقاد ، لأن أسلم ما يمكن استخلاصه هو ان شكسپير قد انحرف قليلا عن مستوى الرومانس المقبول ، وان شكسپير هنا قد أصاب نجاحا محددا وحسب . ان إعادة النظر تبرهن ان هذا هو الذي حدث ، وان الفضائل الكبرى في (حكاية الشتاء) و (العاصفة) يمكن ، دون كبير مجازفة في التناقض ، أن تساق دليلا على ذلك ، لأن في كلتا المسرحيتين يكون جو الرومانس مما يمكن توفيره بشكل أسهل والحفاظ عليه بصورة أقوى .

L ولكن في (سيمبلين) وبصورة أكبر في (پيركليس) نعود إلى واحد من المواقف الأساسية في فن شكسپير . تمثل المسرحيتان أولى ثمار محاولة جديدة ، وتكونان بالنتيجة ، تجريبيّتان إلى حد كبير ، وتميلان إلى إخفاق جزئي أو كلي . وكانت هاتان المسرحيتان من أصعب ما أقدم عليه شكسپير من مغامرات جميعا . فالنظر إليهما كجزء من تراث الرومانس العام الذي أنتج من الروائع في النثر والشعر شيء ، والنظر إليهما بالقياس إلى تراث سيىء السمعة من الرومانس الدرامي ، لا يمكن أن يفخر بأكثر من حفنة من التفاهات ، شيء آخر تماما . فتقاليد الرومانس لم تكن تسير يداً بيد مع تقاليد المسرح ، والتمثيل الدرامي لمغامرات مستحيلة عن أشخاص غير حقيقيين في أوضاع مشوشة كان يمثّل عبئا ثقيلا . وشكسپير الذي تجاهل الإصرار القديم على وحدة الزمان والمكان ، وكان مستعدا لمصلحة ما يميز الرومانس من تناثر ، أن يترك حتى وحدة الفعل تدافع عن نفسها في (سيمبلين) قد أفلح في النهاية برغم ذلك أن يؤطر صورة الرومانس الكاملة في الإطار الكلاسي الموروث . لكن الكمال التقاني في (العاصفة) يعدّ عموما على انه

يضارع الإعجاز ، ويجب أن نكون على استعداد لتوقع بعض الهفوات في المرحلة التجريبية . ومهما يكن حكمنا الأخير على (سيمبلين) يجب ألا ننسى انها كانت تجربة ذات مغزى كبير ، لها ما يبررها تماما فى ما لحقها من مسرحيات .

ان الأغلاط التى كان لابد لشكسپير أن يقع فيها ، في تجرّده لمحاولة شيء لا عهد له به ، يمكن العثور عليها بسهولة ، كما يمكن تفسيرها في الغالب . فقد كان يدرك الحاجة إلى تعقيد الحدث ، فتجمّع لديه الكثير من مادة الحبكة لتفي بهذا المطلب التقليدي . وبوجه عام ، كان قد أحسن الاختيار . إذ من الواضح ان قصة (بيلاريوس) والأميرين كانت اختيارا موفقا . ومثل ذلك مسألة الرهان ، ولو انها من نمط الحكاية التي لو تناولها قبل ذلك لجعل منها كوميديا أو مأساة مكائد ، مهملا أغلب لواحقها الرومانسية آناء ذلك . ويمكن تجميع هذه حول صورة شخصية ملكية من النمط التقليدي ، لكن شكسپير أخطأ في إسناد ذلك إلى (سيمبلين) . ان عاهلا بضخامة الملك (فيزانتيوس) في الحُب والحظ) كان يمكن أن يخدم غرضه بصورة أفضل . ومن العبث الاعتراض بأن عنصر الحكاية في شخص (سيمبلين) لا يتسق مع الحبكات الأخرى ، لان نمط الرومانس قادر على استيعاب أمثال ذلك الخروج عن المسار . كما يجب ألا تزعجنا المخالفات الزمانية التي يحملها (سيمبلين) إلينا .

LI فهذه كذلك يتحملها النمط التراثي ، ولابد انها لم تكن نابية على المسرح في عصر الملك (جيمز) حيث كان الروم والإيطاليون والبريطانيون الأوائل يرتدون ثيابا معاصرة . وحتى اختيار حاكم معروف تاريخيا أو شبه معروف لا يمكن إدانته ، لان كثيرا من أعمال الرومانس

هي في الواقع خيالات مستحيلة تحاك حول أشخاص حقيقيين . وربما كان (سيمبلين) شخصية غير جذابة . لكنه كان يمكن أن يفي بالغرض لولا ما جرى له ، وهو الانسحاب إلى بعض الصفحات الأقل رومانسية في كتاب (هولنشيد) ، ولولا شيء من الإغراء جعل شكسبير يتوسع في شئون الروم العسكرية والسياسية بطريقة تناسب (يوليوس قيصر) أو (كوريولانس) أكثر مما تناسب الدرامة الرومانسية . وباختصار فإن نمط الرومانسية يستطيع تحمل (سيمبلين) لكنه لا يتحمل (قيصر) ، ويمكنه التعامل مع بريطانيا نصف متحضرة ، ولكن ليس مع دولة روما المنظمة ، ثمة إذن هذه الغلطة الأساس في اختيار الحبكة . وهناك نواقص أخرى تظهر عند تقديم المادة فعلا . لقد رأينا كيف ان شكسبير صار يواجه مشكلة مزج المأساة مع الكوميديا بالمقادير الصحيحة وحفظ توازن خلال الجزء الأكبر من المسرحية ، وكيف اتخذ الحيطة لتقديم مقاطع مناجاة تفسيرية ، وأقوال جانبية اخبارية وغير ذلك من الوسائل غير المرضية صراحة . ومن وجهة النظر هذه كانت تلك حيطة حكيمة ، لأن الأسلوب المأساوي في الكتابة لم يكن قد فارقه بعد ، ومن دون تلك الإجراءات كانت المسرحية ستبدو مثقلة بالمادة المأساوية بشكل يخيب الآمال . ان الطبيعة الدقيقة للمزج المأساوي ـ الكوميدي الذي يتطلبه الرومانس ليس من السهل تحديدها أو حسابها ، ولكن من السليم المعقول القول بأن الإمكانات المأساوية يجب ألا تعرض على انها أي شيء أكثر من إمكانات ، وان النهاية السعيدة المألوفة يجب أن تنطوي على روح من توقع التفاؤل . لكن (سيمبلين) تقترب من الإخفاق في هذين المجالين . ففي فصولها الأربعة الأولى ، كما رأينا ، ينتهي الفعل إلى فوضى عارمة حتى لا يقوى على إعادة النظام سوى إله كريم لكنه يخرج من ماكنة . وبعبارة أخرى ، فإن (يوپيتر) ثقل كبير يلقى به في

الميزان الكوميدي لان الفوضى ، التي تقترب في أبعادها دون تركيزها من الفوضى في (عطيل) و (الملك لير) و (ماكبث) ، هي فوضى قد ثقلت على الميزان المأساوي وعلى نطاق أوسع ، فإن القسم الأكبر من (سيمبلين) يتحرك باتجاه حالة من الفوضى تناسب المأساة ، لكن من المشكوك فيه انها تناسب الكوميديا المأساوية . ان حكمنا الأخير ، الذي تفرضه خصائص التحويل في المشهد الختامي ، قد يقول ان الغاية تبرّر الوساطة ، لكن الاعتراض ان الأقسام الأكبر من المسرحية مفرطة المأساوية في النبرة والتصور يبقى اعتراضا قائما .

LII وبوسعنا القول ان شكسبير قد أدرك هذا . فقد كان يعلم ان نوعا من الهزة كان يناسب غرضه في مسرحيات الرومانس ، لكنه وجد ان الهزة التى تعرضها (سيمبلين) كانت أعنف مما يجب . ومن المهم ملاحظة ان الفوضى في (حكاية الشتاء) لا تتعدى الفصل الثالث : وثمة ما يحمل مغزى أكبر وهو ان الهزة العنيفة في (العاصفة) تتقلص إلى مقدمة في مشهد واحد .

ثم ان الشخصيات في (سيمبلين) لا تتصف بالتناسب . وشكسبير ، إذ يزيد من ثقل الفعل يزيد من ثقل الفاعلين كذلك ، بحيث نلمس أحيانا واقعية مدمرة تميز الشخصيات الأكثر أهمية في المسرحية . الرومانس التقليدي لا يلجأ كثيرا إلى رسم الشخصيات . والقاعدة ان المغامرات التي يرويها نمط الرومانس تكون غير محتملة إلى حد انها تلغي جميع إمكانات تصوير مواقف دائمة في الذهن أو انساق منطقية في السلوك . تمثل (أونا) و (سركَايون) و (سر آرتيكَال) في (ملكية الجان) فضائل محدّدة ، وليس أكثر من ذلك بكثير لأنهم لا يمتلكون وجودا واقعيا ولا شخصية ، فهم بالضبط ما يتطلبه تراث الرومانس . ان هذا المتطلب

أمر من الوضوح بحيث ان شكسبير لا يمكن أن يكون قد أخفق في إدراكه . ولابد انه قد أدرك أيضا ، منذ البدء ، ان ذلك يؤدي إلى صعوبة عملية بالغة الضخامة ، وهي تحويل شخصيات لا تمتلك شخصية من الوسط الأدبي إلى الوسط الدرامي . وكان ذلك يعني بالطبع وجوب تقديم الدمى الرمزية في الرومانس ، لا في صور لفظية بل بصورة ممثلين حقيقيين . في (سيمبلين) تكون الحيل والموسيقى والمناظر مما يساهم في تقديم شيء باتجاه الحل ، لكن العروض المسرحية تكشف أحيانا ، كما لا يكشف النص ، إلى أي مدى يكون الوهم مقصراً . (ارڤيراكَوس) و (كَيديريوس) مثلاً رمزان ناجحان ، إذ لا تَعْلَق بهما واقعية مؤذية ، لانهما يعيشان في أجواء رومانسية ويتكلمان بشعر جميل ، ويترنمان بألحان بديعة . لكنهما على المسرح غير مقنعَين ، يشكلان حرجاً للممثل والمخرج والجمهور .

ولم يكن هذا النقل من وسط إلى آخر هو وحده الذي نال من شكسبير . فالقول انه كان ما يزال يستجيب إلى النظرة المأساوية في الحياة يمكن أن يبقى موضع جدل ، ولكن لا يمكن المجازفة بالقول ان العناصر المأساوية تتجاوز على تصويره الشخصيات في (سيمبلين) . فالتراث يتطلب الرموز ، والمسرح يتطلب الممثلين . وهذه معضلة عملية يمكن التغلب عليها بالتوفيق إلى حد ما . ولكن عند بلوغ التوفيق تبقى مشكلة أخرى تتعلق بالشخصية . فشخصيات المسرحية يجب ألا يصوروا بواقعية تتعدى الحدود ، وبما أن النتيجة يجب أن تكون سعيدة ، وجب أن يميل التصوير نحو الكوميديا دون المأساة .

LIII وهذا أيضا قد أدركه شكسبير ، لكن ما درج عليه من عادات خيّم على أفضل مقاصده . ان الشخصيات الثانوية تذهب بعيدا نحو تلبية

مطاليب الرومانس ، لكن الشخصيات الرئيسية تحيطها واقعية مأساوية في الغالب .

(سيمبلين) والملكة و (بيلاريوس) و (ارڤيراكَوس) و (كَيديريوس) يمثلون جميعا جوانب ناجحة من رمزية الرومانس . ولأن (سيمبلين) يمنح اسمه للمسرحية ، وجب اعتباره بالتحديد القوة المسيطرة الرئيسية ، وإذا قبلناه على هذا الأساس ، فهو كذلك ، يقوم بوظيفة الملك الرمزى في حكاية خرافية . هو دمية لا تدب فيه الحياة أبدا . وإذ يُجابه بموقف فعلي نجده لا يقوى على شيء :

أين مني مشورة ابني ومليكتي ،
فقد ثقل الأمر عليّ

(٤/٣/٢٧ - ٢٨)

وإذا نظرنا إليه من وجهة نظر واقعية ، فهو ليس أكثر من
هذا الحوشيّ الأبهم ، سيمبلين ،
الذي كان عقله دوما في رأس قرينته .

وعند ذلك نراه ملكا ضعيفاً يستدعي المقارنة مع (لير) . لكن المقارنة لا تصح في النوع ولا في الدرجة ، لأن (لير) فيه من الصفات الإنسانية ما يكفي أن يثير فينا مشاعر الإشفاق والخوف فيسترعي تعاطفنا : لكن (سيمبلين) بعيد عن صورة الإنسان الحقيقي بحيث لا يحرك مشاعرنا . وهذه الصفة فيه مناسبة . فهو كمخلوق من لحم ودم يكاد يكون خلوا من المعنى ، وكرمز تراثي ، هو في الأقل مناسب للحاجات الراهنة .

ان شخصية الملكة قد دفعت كثيرا من النقاد أن يحملوا على شكسپير . فهي تجسّد الشر ، لا في هيئة (كَونوريل) أو ليدي

ماكبث) ، بل في هيئة الساحرة في القصص الخرافية ، وهي بما لديها من أزهار وسموم وقطط وكلاب ، تكاد لا تتصل بالخبرة اليومية . وبما أن التقليد يتطلب دمية خبيثة ، لا امرأة تحوك الشر ، فيمكن أن تعد نجاحا ، لولا دخول عنصر من القوة البشرية التي تبدّد الوهم إلى حين ، وذلك بدخول (كايوس لوكيوس) إلى البلاط البريطاني أول مرة .

أما (بيلاريوس) والأميران فهم يتّسقون عموما مع أجوائهم غير الحقيقية . فالأوضاع التي تكتنفهم هي في الغالب عُجابية ، ولذا لم يكن من الصعب على شكسبير أن يربطهم بعالمهم الغرائبي المسحور . والانطباع الذي يخلّفه (بيلاريوس) انه بضعة من فضيلة ، لا رجل له شخصية .

LIV أخلاقيته سلبية ، ويمكن القول ان ما أتى به من أفعال لا يقوم على أسس أخلاقية . ويبدو ان ثمة وسيلة فنية في تصويره ، وهي لا تخدم أي غرض خلقي مفيد . لكن تلك الأقوال تعينه على البقاء في هيئة الدمية ، وعلى الانسحاب في كل مناسبة تقريبا من تلك الوقائع التي قد تهدد لا هويّته الرمزية . فخطابه الأول يفيد في تصوير ما تقول :

يوم جميل ، لا يحمل على ملازمة الدار
من سقفهم واطيء كسقفنا ! لندلف من هذا الباب
الذي يعلمنا عشق الطبيعة ، والانحناء
في طقوس الصباح المقدسة . أبواب الملوك
شاهقة العلوّ كي يخطر العمالقة في دخولها مختالين ،
عالية عمائهم الكافرة ، من دون
تحية للشمس . سلاما أيتها السماء البهية !
نحن نقطن صخر الجبال ، لكننا لا نسيء إليك

شأن المتكبرين من البشر .

(٣/٣/١ - ٩)

تنقلب أفكار (بيلاريوس) فجأة من الواقع الملموس في كهف واطيء السقف إلى التجريد الأخلاقي ، الذي يكتسب مسحة عجابية بالإشارة إلى العمالقة والعمائم . وهنا تكتسب الرمزية مسحة رومانسية ، فلا يغدو من الصعب علينا قبوله من البدء واحداً من رهبان الرومانس التقليديين ، ان الأثر الذى يرمي إليه شكسپير يمكن التوسع في توضيحه بالمقارنة . يضطر (تيمون الاثني) مثل (بيلاريوس) أن يتخلى عن مباهج المدينة ويحتال على العيش في كهف . وهو كذلك ضحية لا إنسانية البشر ، فتستنير معاناته أقوالاً أخلاقية . لكن ثمة فرقا جوهريا في العرض :

يا أرض ، هبيني جذورا !
من يبحث لديك عن أفضل ، دغدغي لهاته
بأمضى سمومك . ماذا هنا ؟
ذهب ؟ اصفر . برّاق ، ذهب نفيس ؟
كلا ، أيتها الآلهة ، أنا لست بالحانث المرذول ،
جذور ، أيتها السماوات الصافية ! حنفة من هذا تجعل
الأسود أبيض ، والقبيح جميلا ، والخطأ صوابا ،
والوضيع نبيلا ، والعجوز فتيا ، والجبان شجاعا .
ها ، أيتها الآلهة ! لم هذا ؟ ما هذا ، أيتها الآلهة ،
ان هذا سيسحب كهانك وخدمك من حواليك ،
يسحب الوسائد من تحت رؤوس عظام الرجال .
هذا العبد الأصغر
يجمع الديانات ويفرقها ، يبارك الملاعين
يجعل البرص اللامع معبودا ، يجعل للّصوص أقدارا

يمنحهم المراتب وفروض الطاعة وطقوس الاستحسان
من شيوخٍ على الأرائك . هذا هو
الذي يمكّن الأرملة المستهلكة من الزواج ثانية :
تلك التي يقيء لمرآها كل المصابين
من ذوى الجروح المتقيحة ، هذا الذي يُبلسِمها ويطيّبها
ويعيدها ثانية إلى ميعة الصبا . تعال أيها الطين الملعون
يا عاهرة مبذولة للجميع ، تشيع الفرقة
بين حشودِ الأمم ، سأجعلك
تفعل ما خُلقتَ من أجله .

(٤/٣/٢٣ ـ ٤٥)

هنا ، كما في خطاب (بيلاريوس) يقود الشيء إلى المغزى الأخلاقي ، الذي لا يلبث حتى يتوسع . لكن العملية كلها متوحدة ، بحيث لا تسرح أفكار (تيمون) من الملموس إلى المجرد ، ثم من المجرد إلى العجيب فبدل أن تهب الأرض الشيء المرغوب (جذور) نجدها تهب شيئا آخر (ذهب) فتفتح أمام (تيمون) رؤية المجرد (الفساد) لكن الرؤية ، كما نلاحظ ، ترد على امتداد الخطاب في عبارات محددة من الصور الملموسة . وهكذا يقف خطاب (تيمون) الأخلاقي على الطرف النقيض من خطاب (بيلاريوس) . هذا يتوسع في شيء بسيط ليبلغ حقيقة معقدة ، وذلك يميل إلى الهروب من الشيء إلى عالم العمالقة المعمّمة . ومن هنا نفهم التمييز الذى أثبته شكسبير بين الشخصية المأساوية والشخصية الرومانسية . ويمكن القول ، بما أن (سيمبلين) قد جاءت بعد (تيمون الاثينى) بقليل ، ان الخطاب الأخلاقي عند (بيلاريوس) قد أوحى به ميل مماثل عند (تيمون) ولكن يجب الحذر من رسم تناظر زائف . فقد كان شكسبير يحمل في ذهنه تفريقا واضحا بين التشاؤم

المخبول عند (تيمون) وبين التفاؤل المزاجي عند (بيلاريوس) . ففي الشخصية الواقعية تتبلور الأخلاقيات ، وفي الشخصية المصطنعة تتبخر .

ثمة حيلة بارعة في تصوير (ارڤيراكَوس) و (كَيديريوس) . فبين الفنية والفنية نراهما على مستوى الواقع اليومي . وكلاهما يحارب ببسالة في ما يبدو معركة ضارية شديدة الوَاقعية ، ولا نجد في أقدام (كَيديريوس) على قتل (كلوتن) أية صفة رعوية . ومع ذلك فإن هاتين الحادثتين تقعان خارج المسرح ، ولا تعدو المعركة واقعية إلا في ما يرويه (پوستومس) . ان الإرشادات المسرحية في الفصل الأخير توحي بأن شكسپير كان يعاني كثيرا للإيحاء بأن المعركة ، بوصفها مشهدا منظورا على المسرح ، يجب ألا توحي بالواقعية تحت أي ظرف من الظروف . فمآثر الأميرين ، إذن ، يجب النظر إليها في إطار الوهم النمطي المرسوم لافي إطار ما يروى في التفصيلات الحرفية . وليس ثمة الكثير من الاحتمالات الضارة في صورة الأميرين أثناء ظهورهما على المسرح . ففي أغلب الأحيان نراهما في صورة شخصيات من عالم رعوي بهيج ، ينطقان بأوهام عذبة . وقد يقال ان قتل (كلوتن) يبدّد هذا الوهم ، وان وحشية (كَيديريوس) متطفلة غير واقعية . لكن الصفحة المطبوعة لا تظهر الكثير من السيماء الرعوية :

LVI كلوتن هذا كان أبلها ، كيسا فارغا ،
لا نقود فيه : هرقل نفسه ما كان
ليقوى على تحطيم دماغه ، إذ لم يكن له دماغ :
ولكني لو لم أفعل هذا ، لكان الأبله قد حمل
رأسي ، كما أحمل رأسه الآن .

(٤/٢/١١٣ - ١١٧)

وتستمر النبرة الوحشية :

بسيفه بالذات
إذ يلوّح به أمام حنجرتي ، انتزعت
رأسه عن جسده : وسوف ألقي به في الخليج
وراء جبلنا ، لأدفعه نحو البحر ،
وأقول للأسماك انه ابن الملكة ، كلوتن ،
وهذا كل ما يهمني .

(٤/٢/١٤٩ - ١٥٤)

ثم تواصل :

لقد قذفت بيافوخ كلوتن لينساب مع التيار
رسولا إلى أمه ، ويبقى جسده رهينة
حتى يعود .

(٤/٢/١٨٤ - ١٨٦)

ولكن ماذا نقول عن منظر المسرح الذي يرافق هذه الكلمات ؟ الأمير الرعوي يقتل وحشا مريعا . في هذا الفعل يجتمع الكثير من التراث والعدالة الشعرية بحيث لا نندفع نحو الإشفاق . ان قتل (پولونيوس) أو حتى قتل (ادموند) يثيرنا أكثر . وهذا يدعم ، بشكل قاطع تقريبا ، القول بأن ما تقدم من وهم يبقى على حاله . ان شكسپير بخبرته الطويلة في مآسي الانتقام الدموية ، كان يعلم تماما ان إظهار الرعب أقل فظاعة يتم عن طريق تصويره أكثر فظاعة ، وكانت هذه المعرفة هي التي أعانته في هذا المجال . فلو ان (كيديريوس) اكتفى بقتل (كلوتن) وعاد لينطق بالأبيات السابقة لأمكن وصفه ، من أجل السهولة ، على نفس مستوى الواقع المأساوي الذي يقف عليه (هاملت) في إقدامه على قتل

(پولونيوس) وما يتبع ذلك من تعليقاته . ولكانت الاستجابة المناسبة تشبه استجابة (كَيرترود) لفعلة (هاملت) :

أواه ، يالها من فعلة حمقاء دامية !

لكن شكسپير يريد لنا ألا نستجيب بهذه الطريقة البسيطة وذلك بتوسيع الرعب أكثر من المعقول . وشكسپير يجعل (كَيديريوس) يدخل حاملا « يافوخ كلوتن » بحيث ان ما قد يبدو خطيرا لو قدّم بشكل آخر يقدم الآن على انه مثار ضحك أو عجائبي . وهذا حدث قبيح ، لكنه يحمل قباحة الرومانس التقليدية ، حيث يتواصل قطع الرؤوس عن الأجساد دون ندم . والواقع ان شخصية (كَيديريوس) المسرحية تقوم مؤقتا ، لا مقام هاملت ، بل مقام (جاك السفاح) أو أحد فرسان الملك أرثر .

من أجل ذلك يغدو (كَيديريوس) وافيا بالغرض باعتباره شخصية مثالية ترمز إلى فعل شجاع .

LVII ان التماسك الذي يقوم عليه تصوير (ارڤيراكَوس) عند شكسپير لا يمكن أن يكون موضع نقاش . فكما أوضح المعلقون ، يفرق شكسپير تفريقا واضحا بين الشقيقين . (كَيديريوس) ربيب فعل ، و (ارڤيراكَوس) ربيب تأمل . لكن التمييز ليس بعيد الغور . إذ يبدو الاثنان متشابهين في الكلام الشاعري مما ينطوي على أنهما متماثلين في الشجاعة . وليس بينهما فروق واضحة تميزهما عن بعضهما إذ يبرزان على أنهما من صنف أمراء الرومانس التقليدي .

وربما أمكن إدراج (كلوتن) بين هذه الشخصيات الرمزية ولو ان تصويره ينطوي على سماحة نفس واضحة قد تحملنا على القول انه شخصية كوميدية فضفاضة ، أو بعبارة (كَرانڤيل - باركر) هو « شخصية

كوميدية رسمتها ريشة وحشية الجدّية » وهو يجب أن يعد بهلولا صرفا ، لأن الدليل الخارجي قاطع في هذا الصدد . تدعوه (ايموجين) بالأحمق ، وتشتكي إلى وصيفتها بقولها « يطاردني شبح أحمق » . وفى نظر (كَيديريوس) يبدو « أحد الحمقى » و« أبله ، كيس فارغ » . كما يبدو إن وظيفة النبيل الثاني الوحيدة هي أن يسرد تعليقا مستمرا على حماقته . ويؤكد شكسبير بعناية على هذا الجانب من شخصيته ولكن إلى جانب حماقة (كلوتن) ثمة ميله إلى الرذيلة والشهوانية والعنف ، لذا يمكن وصف الأثر العام الذى يخلفه بالغرائبية . من حيث الأساس يمثل (كلوتن) أولى محاولات شكسبير لتصوير مخلوق نصف وحشي ونصف بشري يناسبه وصف (كَرانفيل - باركر) بعبارة « كاليبان ، [١٥] ذلك المتحضر » . من حيث الفعل والمقصد ، هو ليس أكثر من ذلك . لكن كلامه على درجة من الحذلقة . فهو قد يبدو أحيانا بما يزين أهل البلاط من مظاهر ، وقد يعبّر أحيانا عن أفكار تبدو لنا أكبر من قدراته العقلية . فقد كان بوسعه النطق بهذه العبارات الكوميدية :

اسمع ، لن تُدفَع جزية بعد اليوم : فمملكتنا
اليوم أقوى مما كانت عليه يومذاك :
و(كما قلت) لم يعد ثمة من قياصرة كقيصر ،
غيره قد تكون لهم أنوف معقوفة ، لكن من يملك
ذراعا قوية كذراعه لا وجود لهم .

(٣/١/٣٥ - ٣٩)

ثمة كوميديا في هذا التحدي ، لكنها كما أظن ، تتماشى مع طبيعته الغرائبية . والملكة في هذا المشهد (٣/١) تغدو ، على غير عادة ، معبّرة عن عواطف وطنية ، لكن (كلوتن) ، بوصفه معبرا عن بريطانيا متجددة ، لا يخلف فينا انطباعا ناجحا . ثمة سخرية طفولية في خطبه ،

لكن تحدي الأطفال هو الذي نسمع . (كلوتن) الوطني ما يزال نفس (كلوتن) الأحمق ، ويجب الحكم على كلماته بالنسبة إلى القضية السياسية المتأزمة التى تثيره . عند ذلك تبدو تلك الكلمات متسرعة ، نابية ، غير لائقة .

LVIII لكنه إذ يبقى نصف وحش فى هذا المحيط الدبلوماسي ، ثمة مناسبات أخرى يبدو تصوير الشخصية غير متساوق بل متناقضا ، مما يدفع المرء إلى القول ان شكسپير قد صوّر الممثل بما يتعرض مع المفهوم الأساس . ولكن ، كما رأينا ، ثمة توكيد شديد على الحماقة الوحشية عند (كلوتن) بحيث تكون الشخصية التى أرادها له شكسپير مما يمكن وضعها إلى جانب الملكة أمه ، لتشكيل واحدة من المستحيلات البشرية التي تساهم في النسق الكوميدي . وهو يقف على شيء من البعد من الشخصيات التي سبق الحديث عنها فى كونه رمزا أكثر تعقيدا ، لكنه لا يقدم لنا بوضوح كاف . غير ان (كاليبان) يغلو فيما بعد ، الشيء الحقيقي .

يكشف لنا النظر الدقيق عن مناسبات تهبط فبها هذه الشخصيات الرمزية إلى واقعية تفسد النبرة الرومانسية ، لكن هذه ، باستثناء حالة (كلوتن) تكون من الندرة بحيث لا تفسد الانطباع الأخير ، لذا يكون توكيدها من باب الحذلقة . وعند أخذ كل شيء بعين الاعتبار ، نجد ان شكسپير قد بلغ مقصده فأوجد شخصيات مسطحة ، معزولة ، مرفوعة إلى المستوى المثالي ، أو موضوعة على المستوى غير الواقعي ، لا تتصل بأي مستوى مألوف للحياة ، بل تتصل بعالم الرومانس . قبالة هؤلاء يجب أن نضع (پوستومس) و (ايموجين) و (اياكيمو) حيث يكون تصويرهم جميعا على خلاف بيّن مع المفهوم . هذا ما يظهر لنا في الانطباع العام الذي تخلّفه معظم المشاهد التي تتصل بموضوع الرهان ، وهو ما يتأكد

بشكل تام لدى النظر الدقيق .

لا يشكل (اياكيمو) رمزا قدر ما يشكل أحد الشخوص المألوفة أو نسقا مصغرا من النذل الإيطالي . لقد قارنه بعضهم مع (ادموند) و (اياكيمو) ، ويذهب (ولسن نايت) إلى حد القول انه أكثر اكتمالا كشخص وأكثر قبولا للتحليل . وليس ثمة الكثير مما يسوّغ هذه المقارنة أو الادعاء . (اياكيمو) محتال متنطّع مغرور ، لكن ما يأتيه من أفعال النذالة لا ينم عن قناعة فعلية . فهو يفتقر إلى الشخصية والإلحاح في الأذى والدافع للانتقام وسياسة الشر طويلة الأمد التى يمتكلها أشرار المأساة دون شك .

وتكتب إليك بذلك ؟ أتفعل ؟ (٢/٤/١٠٥)

هي حدود ما لديه من خديعة ، وما علينا إلا أن نضع هذه إزاء قول (اياكو)

لقد خدعت والدها فعلا ، بالزواج منك :

لنرى تدنّي الحيوية في العرض . فهو يشدّ الرحال إلى بريطانيا واثقا من كسب الرهان استنادا إلى قدراته المزعومة ، ولبس في ذلك من شر بشكل محدد .

LIX وقد يقال انه قد استدرج (پوستومس) إلى موقع زائف ، لكن الرهان نفسه ، على بؤسه فيه كفاية من عدل ، وقد نلاحظ ان هذا الوغد قد قبل شروطا بعيدة الأجل . وهنا يقترب (اياكيمو) من نذل كوميدي سابق في شخص (شايلوك) الذي لا ينطوي شرطه المرح على أمل في التحقيق يزيد عن واحد في المليون . لكي تكون مثل هذه الأحابيل درامية فإنها تعطى فرصة من النجاح غير المحتمل أو شيئا يشبه النجاح . ونحن

ندرك ان أحابيل (ادموند) و (اياكَو) لا يمكن أن تخفق .

وفي المرحلة الثانية من مسيرة لؤمه ، يغدو أكثر شبها بالوغد في المأساة ، لكن (ايموجين) لا تنطلي عليها الخدعة . فهو يكسب الرهان باللجوء إلى نوع من الحيلة لا يمكن أن تحظى من (اياكَو) بغير الاحتقار . يقول (كَرانفيل ـ باركر) « ثمة منذ البدء شيء عجيب يحيط بهذا المخلوق ، وعلينا أن نعلم ان ليس من وغد خليق بالمأساة يمكنه الخروج من صندوق أبد الدهر » . فغرضه كسب الرهان ، ولا يوجد شر أعمق من ذلك وراء أفعاله ، ولا خطة هدفها تدمير (ايموجين) . فبعد أن يغلب على يد (پوستومس) المتنكر ينخرط في تأمل :

لقد كذبتُ على سيدة
هي أميرة هذه البلاد ، وجريرة تلك الفعلة
نقمة أضعفتني .

(٥/٢/٢ ـ ٤)

وتلك ، على قد ما يدرك ، هي الحدود القصوى لجريمته .

فى المشهد الأخير من المسرحية ، عندما ينتزع منه الاعتراف ، نجد (اياكيمو) يطرز حكايته . ان الاعتراف المتشعب الهائم إن هو إلا ضراعة للغفران . يؤدي به إلى العفو . وهو خلاف (كلوتن) والملكة ليس بالوحش الذي يجب تدميره مهما كان الثمن . فثمة مكان له في النسق الأخير للانبعاث والتجدد . فقد نُزعت عنه هيئة النذالة ، وتبيّن انه أحمق صرف في المطاف الأخير .

ليس من الممكن قبول هذا الخليع الخادع نفسه ، المتلمّس الأعذار ، بما في جعبته من قليل حيلة ، على انه نذل وصولي محض ، مما يوجد في تراث المأساة . ففي التصور هو مدبر المكائد في الكوميديا ؛

تقليدي ، غير متسق ، ويقع من أنساق الشخصيات الشكسبيرية في موقع بين (شايلوك) و (آوتوليكوس) . لكنه في التطبيق يذهب أبعد من حدود التراث . فهو ينم عن مخايل الاحتمال النفسي أحيانا ، ويكشف عن ملامح من التفصيلات الفردية التي لا تتماشى مع تصوير النمط . فالشخصية التي بوسعها أن تقول :

لو كان لي خدّ كهذا
أمرّغ شفتي عليه : يد كهذه ، تكاد لمستها
(بل كل لمسة منها) ترغم الروح من متحسسها
أن يقسم يمين الوفاء : هذه اللماحة التي
تفرض أسارها على العين منى إذا زاغت
فتوقفها وتبعث فيها البريق ،
LXولو أني (إذ تحقّ علي اللعنة)
ولغتُ في شفاه مبتذلة كالدرجات
الصاعدة نحو الكاپتول : وأطبقت على يدين
زادهما الزيف خشونة (كما زادهما
الكدح) : ثم مال مني الطرف بعين
كابية البريق كذبالة من دخان
تلقمها حثالة من شحوم : إذن لحق
أن تجتمع طواعين الجحيم فى آن معا
لتواجه مثل هذا القرف . (١/٧/٩٩ ـ ١١٢)

هي شخصية تنتهي علاقتها بالوهم . هنا (اياكيمو) يفرض الحقيقة على الوهم ، والمأساة على الحقيقة .

يكون من غير المعقول أن نتطلب كون الدافع الرئيس في حبكة الرهان

مفرطا في اللا واقعية ، مفرطا في كونه نتاج حيلة . فليس من فنان درامي قد وجد من السهل أو المفيد أن يقدم شخصياته في هيئة دمى أو رموز محض . ولكن كان بالإمكان جعل (اياكيمو) أكثر اتساقا مع النسق العام . فواقعيته ونبرته المأساوية العرضية تشيران إلى ابتعاد عن عالم الرومانس باتجاه عالم المأساة . ولو انه قد صُوّر بشكل أكثر انتظاما لاكتسب (سيمبلين) مزيدا من التناسق الدرامي . ولكنها عند ذلك كان يمكن أن تخسر بغياب الكثير من جيد الشعر .

لأغراض الرومانس التقليدي ، يجب أن نعد (پوستومس ليوناتس) من طراز « فارس دون خوف أو ملام » وهذه في الواقع هي الصورة التي يقدم لنا بها أولا :

وهو امرؤ
عليك أن تجوب أرجاء الأرض جميعا
بحثا عن شبيه له ، ولسوف تجد قصورا
لدى كل من يقف إلى جانبه . (١/١/١٩ - ٢٢)

ان التوكيد في المشهد الافتتاحي على فضيلته التي لا يمكن أن تُمسر يجب أن يكون توكيدا مقصودا . وبما أن (پوستومس) ، وهو واحد من أكثر أبطال شكسپير خمولا ، لا يبرز فعلا على مستوى الحياة ، فيجب ألا يكون من الصعب عليه البقاء في حدود دور الفروسية المثلى هذه ، ويجب ألا نشك أبدا في شرفه وفضيلته . ولكننا نفعل . ففي تفسيره المبدع ، يقدم الپروفسور (لورنس) ما يبين على أن أفعال (پوستومس) مطابقة لقانون الفروسية ، لكن الكثير مما يبدر منه يتعارض تماما مع ذلك القانون ومع وظائف الرومانس المألوفة . ثمة مثلا ما يدعوه (لورنس) بعبارة « الغيرة الجنسية المباغتة الفظيعة » . الغيرة صفة بشرية غالية وغير ملائمة :

LXI والجنس حقيقة غالبة ، شديدة الاختلاف مع النسق اللا جنسي من المغازلة التي يعرضها أدب الرومانس : والرعب هنا بالغ الشدة . والدمية هنا تطلى بسخرية (ادموند) وتشاؤم (لير) وعنف (تيمون) لتصطخب بجعجعة (كوريولانس) .

وهو إذ ينهال باللوم على جنس النساء يشير إلى خروجه عن نمط الرومانس . فما قيل لنا عن (پوستومس) في الفصل الأول الغي في نهاية الفصل الثاني بمناجاة مأساوية تؤدى بشكل أخرق . وهذا الانطباع عن شخص مهين بشكل مأساوي يستمر في الفصلين الثالث والرابع حيث لا يظهر فيهما . وإذ يعود للظهور في الفصل الخامس لا يستعيد كثيرا من الانطباع الأول فينا . وقد يكون ندمه وحزنه من صفات الرومانس التراثي . فنحن نراه أساسا في صورة جندي ، ولا نراه في صورة عاشق إلا في الأخير تماما . فروايته عن المعركة دقيقة واقعية . وهي لا تدعم الوهم ، ولا تشتّته في هذه النقطة من المسرحية . كما انها تبدو مما يفيض عن الحاجة ، كأن شكسپير أحس بما يلح عليه أن يعطي بطله قدرا معقولا من الحوار . وربما كانت المناجاة السابقة قد تولدت بهذه الطريقة .

والبطلة الرومانسية يجب أن تكون صورة الجمال والفضيلة ، والأميرة المثلى المتسامية المتعالية التى تصفها القصص الخرافية ، المبتعدة عن تفاهات الحياة اليومية . وقد تكونت وتصورت بهذه الطريقة كل من (هيرميونه) و (پيرديتا) و (ميراندا) . وفي حالة (ايموجين) ينال من الصورة ما يشوبها من حيوية فائقة . وثمة ما يذكرنا عدة مرات بمغزاها الرمزي . فهي « فريدة كطائر العنقاء » وهي « ايموجين ربيبة الآلهة » .

وتتحمل

مثل آلهة أكثر منها زوجة ، هجمات كهذه

قد تتمكن من الفضيلة .   (٣/٢/٧ - ٩)

حتى (كلوتن) في غليظ إدراكه يقول :

وما اجتمع إليها من سجايا الرفعة يفوق في روائه
ما لدى أية سيدة ، بل سيدات ، أو جنس النساء ، فمن كل
واحدة
منهن أخذت الأفضل ، وإذ اجتمع لها ما لدى الأخريات
فاقتهن جميعا .   (٣/٥/٧٢ - ٧٥)

لكنها في هيئة البطلة الكوميدية تقرر الرحيل إلى (ملفورد) مرتدية :

بذلة خيّال ، على ألا تزيد قيمتها على ما يناسب
زوجة فلاح .   (٣/٢/٧٧ - ٧٨)

LXII وهي التي تفكر بهذا الشكل :

يفضّل أن استلّ سيفي ، فإن كان عدوي
يخاف السيف مثلي ، فهو لن يجرؤ على النظر إليه .
(٣/٦/٢٥ - ٢٦)

وهي المرأة الغاضبة في هذا العالم التي ترد على والدها بقولها :

أتوسل إليك سيدي ،
إلا ترهق نفسك بهذا الغيظ ،
فأنا لم أتسبّب في غضبك ،   (١/٢/٦٤ - ٦٦)

وهي التى تصدّ اياكيمو :

أغرب ، إني لأنكر على أذنيّ
ان قد استمعتا إليك طويلا .   (١/٧/١٤١ - ١٤٢)

وهي التي تهاجم كلوتن :

كساؤه الأدني ،
مما التف حول جسده ، أعز
في نظري من كل ما يعلوك من شعر ،
لو صارت كل شعرة رجلا . (٢/٣/١٣٤ - ١٣٧)

وتشتكى بمرارة :

يطاردني شبح أحمق
يرعبني ويزيد من غضبي (٢/٣/١٤٠ - ١٤١)

الواقع يسلب الرمز ، وهو في الغالب واقع مأساوي :

خائنة فراشه ؟ كيف تكون الخيانة ؟
أن أسهر الليل في الفراش ، أفكر فيه ؟
أن أذرف الدموع بين الساعة والساعة ، وان غلب النوم الطبيعة ،
يقطعه حلم مخيف إشفاقا عليه ،
فيسلمني البكاء للسهر ؟ تلك خيانة فراشه ، تلك .
(٣/٤/٤٠ - ٤٤)

لقد قيل عن (ايموجين) انها دمية ، وانها صورة إخفاق ، وقد رفعت إلى مستوى الألوهة الخالدة من جنس النساء . والحقيقة انها صدفة رائعة ، مثل (پيرديتا) أو (ميراندا) التي تحدّت مقاصد شكسپير فاستوت بشرا سويا . كان الدرامي يعرف كيف يعرض العفة في شخصية رمزية ، مثل الروعة الهادئة التى تميز (ڤاليريا) في مسرحية (كوريولانس) .

شقيقة (پوبيليكولا) النبيلة ،
بدر روما ، طاهرة كخيط الجليد
جمّده الزمهرير من نقيّ الثلوج

يتدلّي فوق معبد (دايانا) . (٥/٣/٦٤ - ٦٧)

لكنه لم يكن بعد ماهرا في توسيع هذه الشخصية على مدى فعل درامي عريض .

LXIII لذلك كان يميل إلى ما درج عليه سابقا ، في الكوميديا والمأساة ، بحيث يعود الرمز يكتسب واقعا متنوعا يخص الشخصية وحدها . لذا نجد (ايموجين) أحيانا تفوز مثل (بياتريس) وأحيانا تبدو واسعة الحيلة مثل (روزالند) . وهي تمثل دور (كورديليا) أمام والدها ، ودور (ديزدمونة) أمام زوجها . فهي بعبارة (كيتس) مستمرة في اعلام وأخبار شخص آخر ، ولو ان معناها الرمزي الأساس لا يضيع أبدا . ويجب أن نعترف بسرور.انها شخصية غير مناسبة لمسرحية (سيمبلين) هذه ، وان التحليل يظهرها نسيجا مختلفا غريبا من المتناقضات . ومع ذلك فالأثر المتجمّع ساحر ، وإذا رضينا أحيانا بنسيان المسرحية والتركيز على بطلتها ، فليس في ذلك كبير بأس ، شريطة أن تبقى هذه الاستجابة غير المتجانسة مسألة خاصة .

٨ - الأســلوب

في (سيمبلين) كان شكسبير يجرب طريقة جديدة في استخدام مادة الحبكة في حدود تقليد يتطلب كذلك تناول الشخصية بشكل مختلف تماما . وقد رأينا بعض المشكلات التي واجهته في ترتيب الأوضاع والعوامل ، وبقى علينا أن ننظر في مشكلة أخرى تتعلق بإنشاء أسلوب يتماشي مع الفعل في الرومانس ومع ما غدا مسألة شخصيات رمزية . ففي المآسي الناضجة اهتدى شكسبير إلى وساطة في التعبير فيها من الليونة وتحريك المشاعر ما لم يعرفه الفن الدرامي من قبل . وهذه المسرحيات هي قصائد درامية بالمعنى الكامل . الفعل والفكرة

والشخصية والشعر والصورة تشتبك جميعها في صورة من الكمال بحيث يستحيل فصل واحد من هذه العناصر عن سواه . وما لم يكن شكسبير قد تردى إلى تلك اللا مبالاة والبَرم مما يقول به (ستريچي) فهو حتما ما كان يريد لرومانسياته أن تقف على مستوى أدنى من الإبداع من مآسيه . ولابد انه كان يريد بلوغ نفس المستوى من التناسق المتماسك . مثل ذلك نجده في (العاصفة) و (حكاية الشتاء) . لكن الرومانس الذي يفرض صنوفا جديدة من الفعل وعملية مغايرة في تصوير الشخصيات يتطلب بالضرورة أشكالا جديدة من التعبير . فالمشهد لم يعد في عالم الوقائع ، حيث :

الزمان الخوّان بخفة سارق
يلملم حصيلته الثمينة

بل في عالم خرافي من الأوهام .

LXIV والحاجة الآن تدعو إلى حركة غنائية وصور خفيفة الحمل وإلى حذف كثير من أساليب البلاغة والتعقيد ، والحفاظ على صور ملموسة مما ساهم كثيرا في وحدة المآسي .

ان النظرة العامة تبيّن ان (سيمبلين) تمثل أسلوب شكسبير اللاحق . فهو يتناول الشعر المرسل بحرية مطلقة ، تكثر فيه الأبيات المدورة ذات النهايات الخفيفة . كما يساهم الترخيم والحذف في الاقتصاد الأسلوبي ، وتكون بعض العبارات مكثفة إلى درجة تستعصي على الفهم ، مثل :

لا حبّة رمل وأختها
تتشابهان أكثر منه وذاك الفتى الوردي الوسيم ،
الذى مات ، وكان اسمه فيدل ! (١٢٠/٥/٥ ـ ١٢٢)

أو مثل :

لعلّه صار أمام عينيك

بحجم العصفور ، أو أصغر ، قبل أن تغادر
لتعاود النظر إليه .   (١/٤/١٤ - ١٦)

وإذ لا يمكن تلمس انحدار في القدرة التقانية هنا ، يبدو ان أغلب الشعر لا يستحوذ علينا . وقد تظهر بعض الأمثلة النادرة هنا وهناك ، لكن الإلهام غير موجود .

والحقيقة ان مؤلف (سيمبلين) كان رجلا يبحث عن أسلوب . فإذا أخذنا أمثلة مختلفة مثل (عطيل) و (أنتونى وكليوباترا) و (العاصفة) نجده استطاع أن يسخر قدرة سابقة على التعبير ليتناول بها مادته فغدا « ذهنه ويده يعملان معا » . لكن (سيمبلين) انتقالية وتجريبية في الأسلوب ، وفي مسائل أخرى ، وأقول ان المسرحية تكشف عن مؤلف ملتزم ، هذه المرة ، بفن ذي روية وجهد قد لا يكون قولا بعيدا عن الحقيقة . فثمة ما يشير إلى محاولة لتقليص العبارة المأساوية إلى طبقة أدنى . وهناك نوع جديد من الشعر الغنائي يستعمل على نطاق واسع للمرة الأولى . وأحيانا يبدو ان الجهد يمتد طويلا فيبدو عليه التباطؤ . فينجم عن ذلك ترهّل في العبارة منظومات هزيلة .

ان التفاتات شكسبير نحو الفعل المأساوي والإثارة قد أثرت في أسلوبه حتما ، وما يمكن أن يدعى بالعبارة المرتدة يرى على أكمله (وأغناه) في أقوال (اياكيمو) الشعرية الأولى .

LXV فلقاؤه الأول مع (ايموجين) يحمله ، كما رأينا إلى ما يقرب من التطابق مع النسق المأساوي ، ويضيف إلى هذا الأثر اللغة والفكرة والصورة معا . فمسارب فكره الملتوية وتبريره الذات ينتهيان عنده ، كما عند (اياكو) إلى صورة ممجوجة أو فظة :

السعادين والقردة

لو خُيّرت بين اثنتين كهاتين ، لمالت نحو هذه ،
وأشاحت عابسة عن الأخرى . .
فالفسوق ، بمواجهة رفعة نفسية كهذه ،
يجعل الرغبة تقذف عبثا ،
لا يسمن ولا يغنى من جوع . .
الرغبة الشرهة :
تلك الرغبة النهمة التي لا تشبع ، ذلك الحوض
الذي يمتليء ويفرغ معا ـ يفترس الحمل أولا ،
ثم يسعى وراء القمامة .   (١/٧/٣٩ ـ ٤١ ، ٤٤ ـ
٤٦ ، ٤٧ ـ ٥٠)

هذه كتابة ممتازة ، لكنها لا تناسب المقام . مثل هذا النشاز يوجد في مواضع أخرى من المسرحية . هذا (بيزانيو) يلقي ظلالا مأساوية على أفكار هامشية :

كلا ، انها فرية
حافتها أشد حدّة من السيف ، ولسانها
أمضى في السم من أفاعي النيل ، التي أنفاسها
تحملها الرياح الهوج وتدور بها
في أرجاء الأرض جميعا . تجد الملوك والملكات وعلية القوم
والصبايا والعجائز ، بل أسرار القبور
ملتفّة حول هذه الفرية الخبيثة .   (٣/٤/٣٣ ـ ٣٩)
ثمة صور قوية من (ماكبث) و (انتوني وكليوباترا) قد تسللت إلى هنا .

ويبدو أن شكسبير يدرك أحيانا انه قد سمح لشخصياته أن تبالغ في استجاباتها ، فيحاول بشيء من النجاح أن يخفف من التوتر بتنويع

أسلوبي . ومثال ذلك مناجاة (پوستومس) الجامحة :

هل من وسيلة يخلق فيها الناس لا يكون
للمرأة فيها نصيب ؟ نحن جميعا أولاد حرام
وذاك الرجل البالغ الاحترام ، الذي كنت
أدعوه أبي ، كان حيث لا أدري
يوم تشكلت نطفتي . (٢/٤/١٥٣ - ١٥٧)

هذا بالضبط ما يمكن أن نجده في (تيمون الاثينى) ويستمر التوتر المأساوي الكامل على امتداد بضعة أبيات :

الثأر ، الثأر !
لقد حرمتنى لذتي المشروعة ،
وتوسلت إليّ أن أتذرّع بالصبر : بعبارات
تتورّد بالخجل ، وبنظرات فيها من العذوبة
ما يبعث الدفء في بارد الأفلاك ، حتى حسبتها
بنقاء ثلج لم تمسه شمس . (٢/٤/١٦٠ - ١٦٥)

LXVI وبعد ذلك يأتي تبدّل ملحوظ :

أواه ، يا للشياطين !
هذا الخبيث اياكيمو ، فى ساعة واحدة ، أليس كذلك ؟
أم بأقل ، أول مرة ؟ لعله لم ينطق بشيء ، بل مثل خنزير
متوحش، هائج ،
صاح صيحة واعتلاها . (٢/٤/٦٥ - ٦٩)

هنا تتراجع المأساة أمام زيف الحسابات العقلية والصور الغرائبية الخرقاء . وبعد ذلك تنحدر المناجاة إلى ولولة مشوشة وتنتهي بصورة مضحكة ينقلب فيها (پوستومس) إلى كاتب سباب وهجاء :

سأكتب في هجوهنّ ،
امقتهن والعنهنّ . (٢/٤/١٨٣ - ١٨٤)

هذه كتابة مأساوية رديئة ، والأسوأ من ذلك انها كوميديا مأساوية رديئة . لكن (ايموجين) أحسن حالا ، حتى فى الأوقات الحالكة ، فكثير من أقوالها تظهر شكسبير سائرا نحو عبارة أكثر تماسكا . هذه الأبيات تقولها عندما تكون شخصية مأساوية مؤقتة ، في وضع مأساوي مؤقت :

ولمَ ، فإني يجب أن أموت :
وان لم أمُتْ على يدك ، فإنك
غير مخلص في خدمة مولاك . ضد قتل النفس
ثمة حظر من الآلهة
يشل من يدي الكليلة . هلُمّ ، هو ذا قلبي ،
(وهذا شيء يحميه ، مهلا ! لا حاجة لما يحميه)
طيّعاً كالغمد . ماذا هنا ؟
كلمات المخلص ليوناتس ،
كلها انقلبت إلى هرطقة ؟ بُعداً ، بُعداً
يا مفسدي إيماني ! لن تكوني بعد اليوم
سواتر تحمي قلبي . يسير الحمقى المساكين
مؤمنين بالهراطقة : ومع ان أولئك المخدوعين
يحسّون الخيانة أشد قسوة ، لكن الخائن
يقع في وهدة أشد بلاء . (٣/٤/٧٤ - ٨٧)

العبارة هنا تلطف من الاندفاع المأساوى ، على الرغم من أصداء من (هاملت) ليست بذات فائدة كبرى . يراد لهذا الموقف أن يبدو جادا ،

فظيعا أو قاسيا ، يتحرك المنظوم بخفة أكثر مما يوجد في الكلام المأساوي المعتاد ، وقد جرى تخفيف الصور بشكل ملحوظ حتى صارت تميل إلى التصوّر أكثر منها إلى الخيال ، وتخلو من ظلال المعاني . والنقاش هنا يتطور بشكل منطقي ، يكاد يكون مجازيا ، وتغدو الصور ملموسة نتيجة عملية عقلية لا نتيجة اجتهاد عاطفي ، فيبدو الكلام جميعه مفتقرا إلى نهائية اليأس الذى نجده في كلام (أوفيليا) :

LXVII وأنا ، أكثر النساء تعاسة وبؤسا ،
أنا التي ارتشفت من رحيق وعوده العذبة ،
أشهد الآن ذلك الذهن النبيل الرفيع الجناب ،
يجلجل مثل أجراس جميلة ، نشازا وصخبا :
وذلك القوام النادر وصورة الشباب الزاهر
يتقصّف أمام الخبال . (هاملت ٣/١/١٥٨ ـ ١٦٣)

من الواضح ان شكسبير يسير باتجاه نوع جديد من التعبير الكوميدي المأساوي . ففي المراحل الأخيرة من (سيمبلين) يبدو ان المسيرة قد أوشكت على الاكتمال ، فيبرز عمل المؤلف البارع فى مناجاة (ايموجين) عند جثة (كلوتن) مقطوعة الرأس ، وهي فيّ نظري أجمل ما في المسرحية . بالنسبة إلى (ايموجين) الموقف في غاية الجدّ ، وهى تكدس الأغلاط المأساوية واحدة فوق واحدة . لكن الجمهور يجد الأخطاء مضحكة والموقف جميعه مسخرة . وإذا كانت الجثة عديمة الرأس توحي بشيء من الوجوم فإن ذلك سرعان ما يغيب عن الذهن . فما ذلك إلا جسد (كلوتن) وهو لا يستحق منا الدموع . ويبادر شكسبير إلى حل التعقيدات ببراعة طريفة ، إذ يطلق العنان لروح الكوميديا في ما هو ظاهريا فترة مأساوية ، فتنطلق الأفكار نصف الواعية من ذهن (ايموجين) ويمكن تلمس الكثير من النقاط التي تساهم ، بشكل

لا يمكن تفسيره أحيانا ، إلى ما ينجم عن ذلك من وحدة كوميدية مأساوية . وتحول التصورات لتخفف من النبرة المأساوية :

هذه الزهور تشبه مسرات الدنيا ،
وهذا الرجل المدمى يشبه همومها . .
وحق إيماني ،
ما زلت أرتعش من خوف ! لئن كان ثمة
بقية فى السماء من قطرة صغيرة من الرحمة
بقدر عين العصفور ، أيتها الآلهة المهيبة ، امنحيني شيئا
منها !

(٤/٢/٢٩٦ ـ ٢٩٧ ، ٣٠٢ ـ ٣٠٥)

يخفف من هذا التوتر مرة أو مرتين نزول محسوب عن الذروة :

پيزانيـو ،
جميع لعنات هيكيوبا المجنونة التي استنزلتها على الاغريق
وفوقها لعناتي ، تنهال عليك ! . .
أواه يا پوستومس ، واحزني ،
أين رأسك ؟ أين هو؟ يا ويلتي ! أيناه ؟
كان بوسع پيزانيو أن يطعنك في الصميم
ويبقى على هذا الرأس .

(٤/٢/٣١٢ ، ٣١٤ ، ٣٢٠ ـ ٣٢٣)

والغموض وسيلة ذات نجاح ملحوظ :

رجل بلا رأس ؟ ملابس پوستومس ؟
أنا أعرف شكل ساقه : هذه يده :
قدمه الرشيقة : فخذه الحديدية :
عضلاته البطولية . .

LXVIII پيزانيو اللعين
برسائله المزوّرة (پيزانيو اللعين)
من هذه السفينة الأروع في العالم
اقتطع الذروة الأعلى .   (٤/٢/٣٠٨ - ٣١١ ، ٣١٧ - ٣٢٠)

هذه الأبيات لها قيمة مأساوية عندما تقال عن (پوستومس) الميت المفترض ، لكنها تبعث على السخرية عندما تقال عن كلوتن . وفي المناجاة جميعها تبقى الصور الشعرية خفيفة ، وتترك دون توسع . وهي تداعب التصور بشكل رفيق :

فقد كانت دفقة من لا شيء موجهة نحو لا شيء ،
يشكّلها العقل من أبخرة . .
قطرة صغيرة من الرحمة
بقدر عين عصفور . (٤/٢/٣٠٠ - ٣٠١ ، ٣٠٤ - ٣٠٥)

واللغة نفسها تسمح بتلطيف الإيمان المغلظة لتغدو « يا رحمة الرب »و « أيتها الآلهة » .

فالقسم الأكبر من (سيمبلين) إذن يرد في منظوم يحمل مسحة مأساوية ، ولا يلبث أن يتحول بالتدريج إلى كلام كوميدي مأساوي يستخدمه شكسپير أحيانا بتأثير واضح . وإلى جانب ذلك يجري نوع جديد من الشعر ، ذو نبرة غنائية واضحة يستعيد التزويقات البلاغية والأسطورية التي تميز عصر الانبعاث في عهد الملكة اليزابيث ، ويطرز انسياق الوشي حول الطيور والوحوش والأزهار . مثل هذا الشعر ، بالطبع لا علاقة له بخبرة شكسپير في المأساة إذ يبرز بشكل واضح أول مرة في (پيركليس) .

بلى ، سأسلب الأرض رداءها ،

لأنثر قبرك المخضر بالأزهار ، بالأصفر ، بالأزرق ،
بالبنفسج والزهر المخملي ،
يمتد بساطا على قبرك ،
ما امتدت أيام الصيف . (بيركليس ٤ / ١ / ١٣ ـ ١٧)

هذا النوع من المنظوم الذى قد نطلق عليه ، للسهولة ، صفة « الرعوية المحدثة » يناسب بشكل واضح حاجات الرومانس الدرامي ، وبخاصة في أحداثه الأكثر ريفية . يستعمله شكسبير بشكل واسع مع (سيمبلين) التى تبيّن ميلا متزايدا إلى مزجه مع النوع الكوميدي المأساوي المقصور على الدرامة . في (حكاية الشتاء) و (العاصفة) يكون المزج كاملا ومستديما .

وكان يقال أحيانا ان شكسبير في اختياره هذا النوع من المنظوم في مشاهد (ويلز) انما كان يتبع مثال (فليچر) وهذا يقبل التصديق إلا أنه خارج عن الغرض ، فالحقيقة ان هذا النوع من الكتابة كان جديدا في علاقته بأسلوب شكسبير الدرامي وحسب . وبين أدباء عصر اليزابيث كان هذا تقليدا ـ يكاد يكون التقليد الوحيد ـ ومن المؤكد ان شكسبير لم تكن به حاجة إلى البحث عند (فيلچر) عن شيء سبق أن أحسن فيه أمثال (سپنسر) و (سيدني) و (بارنفيلد) و (كونستابل) وغيرهم كثير .

LXIX كما لم تكن به حاجة إلى (فيلچر) سواء بدعم معنوي من (بيمونت) أو بغيره ، ليكشف له ان مثل هذا الأسلوب يمكن أن يستخدم لأغراض درامية ، لانه كان يعلم انه حتى مسرحية مترهّلة مثل (ميوسيروس) يمكن أن تنفذها إطلالات غنائية مثل :

عندما تنهضين ، تكون دروب الغاب منثورة
بالبنفسج ، وزهر الربيع والمخملي البديع

مفروشة أمام قدميك لتخطري فوقها .

ان مسألة اعتماد شكسبير على الآخرين يمكن أن تناقش إلى مدى بعيد فتغطي مجالات واسعة في آناء ذلك . وان أكثر الفروض احتمالا وقبولا هو القول بأنه كان يعتمد على خبرة سابقة ، وأن النَفَس الجديد من المنظوم الذي نجده في مسرحيات الرومانس يمثل امتدادا لتلك الطاقة التي كانت قبل سنوات تقف وراء تأليف (ڤينوس وادونيس) وكثير من الغنائيات .

من الفرض المعقول أن تقول ان (ڤينوس وادونيس) « أول وريث لإبداعي »(١٦) كانت ماثلة في ذهن شكسبير عندما كان يؤلف (سيمبلين) . فكل من المسرحية والقصيدة يكشف عن نفس الملامح الرعوية ، والإكثار من إضفاء الصفات البشرية على الطبيعة واستعمال الجمل المطولة ، وكلاهما يتحرك في نفس المدى من الصور الشعرية . والصور المستقاة من الآداب القديمة شديدة الوضوح ، بالطبع ، وقد أشار (ولسن نايت) إلى الثروة الطائلة من الإشارات إلى الأساطير والآداب القديمة في (سيمبلين) . فصور الزهور والحيوان توجد بوضوح في كل مكان من المسرحية ، وهي من المألوف الشائع في القصيدة ، التي تضم الحصان والغزال وثور البر والأرنب والثعلب والقبّرة والنسر والبنفسج المعروق والضفاف المزهرة والسوسن المقيّد في سجن من الثلج ، وما هذه إلا أمثلة عابرة ، وفي كثير من هذه مغزى تحافظ عليه بشدة عبارة المسرحية : (ايموجين) مثلا هى « سوسنة غضة » و« أحلى وأجمل سوسنة » و« الطائر . . الذى انشغلنا به كثيرا » : وجهها مثل « زهرة الربيع الشاحبة » وعروقها مثل « زنابق البر » . وما يسوق (ارڤيراكوس) من صور كهذه غدت مضرب الأمثال ، تذكّرنا بالقصيدة :

نحن منوحشون : متوثبون كالثعلب نحو الطريدة ،

مقاتلون قتال الذئب من أجل ما نأكل :
شجاعتنا في مطاردة كل ما يطير : محبسنا
نجعله غناء في قفص ، كما يفعل الطائر الحبيس ،
ونغني بحرية عبوديتنا . (٣/٣/٤٠ - ٤٤)

وفي القصيدة صور كهذه ، تتوسع فيها المسرحية :
إذا أردت الخروج للصيد ، فاستمع إلى نصحي ،
انطلق وراء الأرنب الخائف الهروب ،
أو وراء الثعلب الذي يعيش بالحيلة ،
أو وراء الظبي الذي يخشى المواجهة .
(٦٧٣ - ٦٧٦)

LXX وثمة تناظر في الفكرة والعبارة . يقول (ادونيس) :
أذناي ، وقد أصغتا إلى حديثك العابث ،
تحترقان ، لفرط ما اقترفتا من ذنب .
(٨٠٩ - ٨١٠)

وهو ما يمكن وضعه إزاء قول ايموجين :
أغرب ، إني لأنكر على أذنيّ
ان قد استمعتا إليك طويلا .
(١/٧/١٤١ - ١٤٢)

وثمة تشابه بين :
أنظر إلى الرسام وهو يحاول التفوق على ما في الحياة ،
إذ يصوّر جوادا متناسق الأطراف ،
تجد فنّه فى صراع مع إبداع الطبيعة ،
كأن الموتى يريدون التفوّق على الأحياء .

(ڤينوس وادونيس ٢٨٩ - ٢٩٢)

وبين قول اياكيمو :

قطعة نفيسة
بديعة التكوين ، بالغة البهاء ، تصطرع فيها
مهارة الصنعة ورفعة الثمن ، تثير العجب
إذ تجمع النفيس والدقيق في تضاعيفها ،
لأن نفحة من حياة تسرى . .

(٢/٤/٧٢ - ٧٦)

إضافة إلى :

لم أر قط نقوشا
أكثر شبها بالأحياء ، فقد كانت يد النحات
طبيعة ثانية ، خرساء ، تفوقت على الطبيعة
لولم تعوزها الحركة والأنفاس .

(٢/٤/٧٢ - ٧٦)

وهذا التشابه يتصل بموضوع طالما عاد شكسبير بين حين وآخر ويحمل مغزى بعينه ، بالنظر إلى انشغاله الواضح في هذه المسرحيات بمسألة الكمال الفني ، وهو انشغال يظهر في تصوير (هرميونه) على انها تمثال حي .

وتمتد العلاقة حتى حدود التفصيلات المملة . نجد في (ڤينوس وادونيس)

البذور تخرج من البذور والجمال يلد الجمال ،
وأنتَ قد ولدتَ ، وواجبكَ أن تلِدَه .

(١٦٧ - ١٦٨)

ويبدو أن هذا النسق البلاغي يتطلع من خلال الغنائيات إلى قول (بيلاريوس)

الجبناء يلدون الجبناء ، والسفالة تلد السفالة ،
والطبيعة تحوي طحينا ونخالة ، وحطّة ونبالة .
(٤/٢/٢٦ - ٢٧)

وليس من الضروري تفصيل القول في افتراض وجود أسلوب سابق في تلك الأجزاء من المسرحية التي تخص (بيلاريوس) والأميرين وعلاقتهم مع (ايموجين) لأن ذلك واضح في كل مكان بحيث لا يحتاج إلى توكيد .

LXXI وبدلا من ذلك لنعد إلى كلام (اياكيمو) في غرفة نوم (ايموجين) وهو كلام لا شك انه يعود إلى فترة النضج عند شكسبير ويفيض بأجمل ما كتب من شعر على الإطلاق ، فهناك نجد اعتماده على تمرينات سابقة في الحكاية الشعرية يبرز في كل خطوة تقريبا . ثمة تشبيه يعود إلى الآداب القديمة :

هكذا راح (تاركوين) مليكنا
يخفف الوطء على الأعشاب ، قبل أن يوقظ
العفاف الذي جرح . (٢/٢/١٢ - ١٤)

وهو ما يشير ، بالطبع ، لا إلى (ڤينوس وادونيس) بل إلى (اغتصال لوكريس) ويتبع ذلك الهتاف الأسطورى المعتاد « سيثيريا) يا ربة الحسن . (ايموجين) التي تشبّه أول الأمر بربّة الحب ، تنقلب الآن إلى رمز العفة « سوسنة غضة » والمجاز اللاحق « أكثر بياضا من المفارش » صدى واضح من (ڤينوس وادونيس) :

الذي يرى حبيبته الصادقة في سريرها العاري

تُعلِّم المفارش بياضا أشد من البياض .
(٣٩٧ - ٣٩٨)

لكن ما يتبع ذلك ينطوي على شيء من الغموض :
من لي بلمسة !
بقبلة ، قبلة واحدة ! يا نادر المرجان ،
ما أغلى ما يطلبون : (٢/٢/١٦ - ١٨)

غير أني أتفق مع (كامبل) ان (اياكيمو) يقبّل (ايموجين) وان الصفة « أغلى » تحمل شيئا من المجاز الاليزابيثي القديم الذي يتعلق بشراء وبيع القبل . أما النبرة الاليزابيثية في « نادر المرجان » فإنها لا تحتاج إلى تعليق . ولكن مع :
أنفاسها هي التي
تنفث العطر في المكان : (٢/٢/١٨ - ١٩)

نعود إلى (ڤينوس وادونيس) :
لأن من وجهك الفائق الفوّاح
تهب نسمة عطر شميمها للهوى خلاق .
(٤٤٣ - ٤٤٤)

ومثل ذلك :
الأنوار المسوَّرة ، تستظل الآن
تحت تلك الأستار ، يوشّيها الأبيض واللازورد
من زرقة السماء نفسها . (٢/٢/٢١ - ٢٣)

وهو ما يذكّرنا بشكل شديد بقوله في القصيدة :
ترفع ساتريها الأزرقين في وَهَن . (٤٨٢)

LXXII وفي ما تبقّى من الخطابات نلاحظ الإشارات الكلاسيكية إلى عقدة العقد[١٧] (عقدة كَورديوس) وإلى حكاية (تيريوس وفيلوميل) ، وإلى الصور الاليزابيثية ، التى تعود إلى (أوڤيد) ولا شك ، عن غيلان الليل والفجر الذي يفتح عين الغراب ، وفوق ذلك كله ، إلى اهتمام الاليزابيثيين المعروف بتعريق الأزهار ، المتضمن في قول (اياكيمو) .

على نهدها الأيسر
شامة مخمّسة الشعاع : مثل النقاط القرمزية
وسط زهرة الربيع . (٢/٢/٣٧ - ٣٩)

والأهم من أي دَين لفظي ، عودة تلك الحساسية المفرطة نحو الأشياء الدقيقة مما نلمسه في أعمال شكسپير المبكّرة . تلك الحساسية التي تذكر في (ڤينوس وادونيس) أمثال « الأرنب الخائف الهروب » و« الطيور المسكينة ، خدعها مرسوم الأعناب » والحلزون الذي :

يُلمس قرناه النحيلان
فينسحب راجعا إلى كهف قوقعته متألما .
(١٠٣٣ - ١٠٣٤)

توجد في كل مكان من المسرحية : « النحل الذي يصنع أختام السرّ هذه ، « قطرة صغيرة من الرحمة بقدر عين العصفور » ، « مبتسما هكذا ، كأن فراشة دغدغت نعاسه » ، « محبسنا نجعله غناء في قفص كما يفعل الطائر الحبيس » . وقد نلاحظ كيف يمتد الأسلوب خلال المشاعر فيلوّن الشخصية . فالحساسية المرهفة نحو الزهور والمخلوقات الصغيرة مما نجده عند (ايموجين) وأخويها تقف على النقيض مما نجده عند الملكة من تبلّد الإحساس في تجارب تجريها على « مخلوقات كالتي نحسبها دون ما يدفع لقتلها » ان « البنفسج وزهور الموسم وزهور الربيع » لديها ليست سوى مواد تستقطرها لتعود إلى استعمالها في أغراض قاتلة .

ومن دون الأغراض في القول ، لنا أن نزعم ان الأسلوب الرعوي المُحدث قد حمل معه بعض الظلال التى ساهمت في رسم الشخصية الرمزية . وإذا كان ذلك مما يقع في باب « تشخيص الطبيعة » وإلباسها لبوساً بشرياً فهو سؤال قد يكون من الحكمة ألا نسأله .

وبوجه عام ، تتحرك (سيمبلين) إلى المزج بين أسلوبين ، واحد قد تطوّر أساسا عن وسيلة مألوفة وآخر فرضته خبرة سابقة . والتناسق التام بين هذين يتم بلوغه لماماً ، والمسرحية بشكل عام أكثر توحدا في التخطيط منها في التنفيذ . تدخل بعض المشاهد الكوميدية الصرف مرة أو مرتين ، لتكون غشاوة على التطرفات المأساوية مما رأينا ، لكن السماح لهذا الأسلوب أن يطغى على ذلك لهو أشد مما تحتمله مسرحية من هذا النوع تسعى إلى تناسق فى العرض قبل أى اعتبار آخر .

٩ ـ الصـــور

LXXIII ان الكثير مما يتعلق بالصور في هذه المسرحية قد كان موضع اهتمام عَرَضي ، فالصور الطبيعية التي تخص الأشجار والأزهار ، وكذلك الطيور ، كثيرة الورود هنا . والصور الكلاسيكية شائعة ، وثمة إشارات واسعة إلى الفن والعمارة . وهذه جميعها تتماشى مع وظيفة المسرحية الرومانسية . أما العناصر الفظّة والوحشية في الصورة فإنها ترد بشكل رئيسى في تلك المقاطع من المسرحية التي تخرج إلى المأساة ، لذا قد تكون دخيلة . والصور المتعلقة بالبيع والشراء والوزن والمقايضة تكثر بشكل مدهش وتتغلغل في المسرحية جميعها . ترى البروفسورة (سيرجن) ان هذا قد يتعلق بشيء كان « ماثلا في ذهن شكسپير في ذلك الوقت » مشيرة إلى نوع من العمل التجاري ، وقد يكون هذا ممكنا ، لكنه يفتقر إلى الدليل القاطع ، ومثل هذه الصور ، كما تقرّ الأستاذة ، قد

تكون من أثر قصة الرهان وطلب الروم دفع الجزية . وقد يتصل بذلك النبرة التجارية فى (فريدريك من ينن) . ولكنني أميل إلى اعتبار تلك الصور فيضا من مسرحيات المآسي لأنها مثل الصور الفظة التى يستخدمها (اياكيمو) شديدة الوضوح في (تيمون الاثيني) . وعلاقتها بمسار الصور المتعلقة بالقيمة والثمن ، وهو ما يستبعده (الأب ستيفنسن) هي من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى تعليق .

ان المجموعات المختلفة من الصور تحمل من العلاقة الدقيقة بين بعضها أكثر مما يبدو للوهلة الأولى ، ومساهمتها فى الأثر العام تحمل أهمية كبرى . فشكسبير في أحيان عديدة يطيل الوقوف عند الطبيعة الداخلية والخارجية للأشياء :

« حسن مظهر . . طيب مخبر » (١/١/٢٣) و« على ما نراه في المظهر والمخبر » (١/٥/٩ - ١٠)

ومثل :

كل ما يبدو على ظاهرها غاية في الحسن !
لئن كان لها عقل بهذا الصفاء ،
لكانت فريدة كطائر العنقاء . .
(١/٧/١٥ - ١٧)

ومثل « والشكل ، ما ظهر منه أكثر مما بطن ، وهي فكرة تتوسع في أبيات مثل :

أيها النوم . يا صورة الموت ، أثقل عليها ،
واجعل منها ما يشبه التمثال
الذي ينام فى المعابد . (٢/٢/٣١ - ٣٣)

LXXIV هذه صورة قيمة في بعض أجزائها وهي كذلك ترتبط بما في

المسرحية من صور العمارة ، لكن صفتها المميزة انها تحليلية ، وان التقسيم فيها يميل أن يكون بين الجسد والعقل . ويبدو ان شكسبير يقترب من أولئك الشعراء الماوراطبيعيين أمثال (دَنْ) و(هابنكَتن) و(لورد هربرت) و(كليڤلند) الذين تمسكوا بموضوع الروح والجسد ، إلا أنه يختلف عنهم في كونه لا يوحي بأن العقل والجسد كيانين قابلين للانفصال . وهذا المسار في الصور يكمل مسارا آخر هو في الأساس ترابطي . فصورة الأشياء الموصولة أو الممتزجة معا صور كثيرة الورود :

انما أتوسّع ، سيدي ، في حدود ما هو عليه ،
أجمّع خصاله ، وأقصّر في الكشف
عما يستحقه من فضل . (١/١/٢٥ ـ ٢٧)

ومثل « بهذا الجمال وهذه الفضيلة ـ وهو نوع من المقارنة المترابطة » (١/٥/٧٣ ـ ٧٤) .

ومثل « أن تلتحم الأرواح .. بلِحْمةٍ من جسدها » (٢/٣/١٨ ـ ٢٠) . ومنه وصف (كلوتن) .

فمن كل واحدة
منهن أخذت الأفضل ، وإذ اجتمع لها ما لدى الأخريات
فاقتهن جميعا . (٣/٥/٧٣ ـ ٧٥)

إني أشارك
أخي الطيّب خطيئته : (٤/٢/١٩ ـ ٢٠)

ما أنبل مايحمّل
البسمة بالحسرة .. (٤/٢/٥١ ـ ٥٢)

يبدو لي

ان الحزن والصبر يتجذّران فيهما معا ،
فتشتبك في أصولها تلك الجذور . (٤/٢/٥٦ - ٦٨)

آه ، ما أرحم الحبل الرخيص الثمن ! يجمع
ألوفاً بلمح البصر : . . (٥/٤/١٦٨ - ١٦٩)

فلتقف فضيلته
إلى جانب رجائى . (٥/٥/٨٨ - ٨٩)

فى الشمائل ،
كنز من جميع الصفات التى يحبّها الرجل
في المرأة . . (٥/٥/١٦٥ - ١٦٧)

يبدو لي ان رمزية أكثر دقة تتصل بكثير من تلك الصور الطبيعية التي تخصّ الطيور . يمثّل (پوستومس) في صورة نسر . هكذا تصفه (ايموجين) فى (١/٢/٧٠) « لقد اخترت نسرا » . ويقوّي من هذه المشابهة ملاحظات كالتي يسوقها الفرنسي بأنه « يستطيع التحديق في الشمس يعينين لا تطرفان » (١/٥/١٢) . وحقيقة ان للنسر مغازي أخرى في إطار المسرحية لا ينال من قوة هذا الرمز الخاص ، إذ يمكن القول ان هذه المغازي كذلك تتصل بالرجل ، لان صورة النسر عادة لها بعض العلاقة بحضوره أو بصفاته ، بينما نسر كبير الآلهة (پوپيتر) له خصوصية انه لا يتعلق إلا بالرؤيا .

LXXV وان كان الأمر كذلك أو لم يكن ليس له كبير أهمية . فالتناظر بين (پوستومس) ذلك « السيد النبيل » وبين النسر السيد بين الطيور ، سرعان ما يدركه الجمهور في عهد الملكة اليزابيث مهما كانت درجة الغموض في التفصيلات . و (ايموجين) كما يلاحظ (ولسن نايت)

يُنظر إليها على انها من ذوات الجناح ، لأن (فيديل) هي « الطائر الذي انشغلنا به طويلا » (١٩٧/٢/٤) و (اياكميو) أكثر دقة عندما يصفها بأنها « الطائر العربي الوحيد » (العنقاء) (١٧/٧/١) لأن مسيرتها نحو الهلاك الذي يعقبه الانبعاث والتجدد يجعل من العنقاء الرمز المناسب . وبين من تبقّى ، نجد الأميرين « زُغب الحَواصل .. الأغرار المساكين » (٢٧/٣/٣) اللذين يجعلان من قفصهما « جوقة غناء » وهي صفة غير محددة تناسب هويتهما غير المكشوفة . وصفة « حدأة » تناسب (كلوتن) ، (بيلاريوس) الحكيم يشبه « الغراب » ، والمرأة التى يفترض انها اغوت (پوستومس) توصف بأنها « عصفورة إيطالية .. إحدى بنات الهوي » ، و (اياكيمو) « غداف » كما هو واضح . والغرض من ذلك ، كما أظن ، ان شكسپير كان يريد النظر إلى شخصياته بوصفهم بشرا وطيورا في الوقت نفسه ، لكي يضفي عليهم المغزى المزدوج الذي نجده في خرافات الحيوان عند (ايسوب) أو الإشارة المزدوجة التي استغلها مؤخرا بشكل بارع (بن جونسن) في مسرحية (ڤوليوني) حيث تكون شخصية (ڤوليوني) تحمل معناها : الثعلب ، و (كورباچيو) تساوي الغداف و (ڤولتوري) تساوي الصقر و (كورڤنيو) تساوي الغراب . وربما كان شكسپير يتبع مثال (بن جونسن) ولكن بطريقة مختلفة ولغرض مختلف ، وسأحاول بيان موقع ذلك الغرض في المسرحية بوجه عام في المقطع الأخير من هذه المقدمة . ونكتفي بالقول هنا الصور في (سيمبلين) مثل أمور كثيرة غيرها في المسرحية ، تميل إلى الصفة التجريبية .

١٠ ـ المســرحيـة

من الممكن تلمّس جانب مختلف من تجريبية شكسپير في (سيمبلين) وذلك هو الحسية الصريحة . وليس من السهل أن نحكم إذا

كانت المؤثرات الحسية قد أدخلت لأن شكسبير كان يرى فيها جزءا مكملا لنمط الرومانس التقليدي ، أو انه استجاب لدافع لديه لاستغلال براعته الخاصة . وربما ثمة شيء من هذا وشيء من ذلك .

LXXVI لنتجاوز هذه المسألة الآن لننظر في الأثر الذي ربما تكون قد خلّفته المسرحية في جمهور عصر الملك جيمز الأول (١٦٠٣ - ١٦٢٥) - أي في الناس الذين كانوا يعدّون شكسبير مؤلف مسرحيات كوميدية وتاريخية ومأساوية .

بين جمهور من ذلك العصر ، قد تثير المسرحية الجديدة درجة عالية من الدهشة والتوقّع والعجب . (اياكيمو) يبرز من صندوق ، عجوز وولدان يعيشون في كهف ، بطلة تبدو ميتة ثم تعود إلى الحياة ، موكب أرواح ونزول (يوبيتر) : كل هذه أمور مدهشة مثيرة . والملكة تثير التوقّع . فطبيعتها وأفعالها تنكشف في الحال ، ومن الواضح انها تتآمر - ولكن على من ؟ ومثل ذلك (ايموجين) التى تشد الرحال إلى (ملفورد) ، التى تبدو عليها انها شخصية كوميدية في مهمة مأساوية . ماذا ستكون النتيجة ؟ لكن التوقع والدهشة لا يقتصران على أحداث متفرقة . بل انهما ينتشران في طول المسرحية وعرضها . ففي الفصول الثلاثة الأولى نجد دهشة تتبع دهشة وعقدة تتبع عقدة في الربط . فالفصل الأول يشهد حبكة الرهان وقد قطعت شوطا ، والفصل الثاني يعرض المطالبة بالجزية ويبرز إلى المقدمة خطط (كلوتن) تجاه (ايموجين) والفصل الثالث يُعطي الانطباع ان لا حكاية الرهان ولا حادث الجزية قد بقي منهما الكثير . ويبدو ان الأولى تسير باتجاه موت (ايموجين) والثانية باتجاه معركة حاسمة . كان شكسبير يعالج الأمور بدهاء كبير . فحتى ذلك الحين كانت مسرحياته تقوم على قصص مألوفة ، وكانت تتميز

بالمعالجة الغنية أكثر من جدة الحدث ، رغم وجود بعض المفاجآت بين حين وحين . لكن (سيمبلين) تتناول مادة تكاد تستعصي على التناول ، مادة قصصية أقل ألفة ، ولا تلبث أن تعقّدها بطريقة غريبة . كان الجمهور في عصر الملك جيمز الأول ينظر إلى شكسپير بوصفه مسرحيا كان قد أبدع في الكوميديا في سنواته السابقة ، وانصرف بعد ذلك تماما إلى خط المأساة . وها هنا في الواقع مأساة أخرى . فقد كان هناك بعض الأحداث العجيبة ، بعض قطع المناجاة والكلام الجانبي ، لكن كل شيء كان يقود بوضوح إلى قتل (ايموجين) ، ولا شك إلى قتل كثير غيرها في المعركة .

(ايموجين) في المشهد الثاني من الفصل الثالث تبدأ رحلتها المميتة .

لكن من يسعى إلى مشنقته ، يا رجل ،
لا يمكن أن يسير بهذا البطء .

(٣/٢/٧١ - ٧٢)

LXXVII هذا مثال ملموس من المفارقة المأساوية . إزاء ذلك يومىء الأكثر خبرة بين الجمهور إيماءة حكيمة ، أو قد يهزون رؤوسهم أسفا . بدأ ظنهم يتضح . يبدو ان المسرحية ستكون (عطيل) ثانية . ثم تأتي المفاجأة يدخل (بيلاريوس) و (كَيديريوس) و (ارڤيراكَوس) . ويتجدد التوقع والاضطراب . هذه ثلاث شخصيات جديدة غير متوقعة بالمرة ، وهم في أجوائهم الريفية لا يتّسقون أبدا مع ما سبق في المسرحية . ويكشف شكسپير عن هوياتهم بشكل فج ، كما يكشف عن أهميتهم ، لكن الذي يبقى غامضا هو الوجهة التي يريدون . وإذا كان للمسرحية أن تنتهي نهاية مأساوية ، فإنهم سيعطلون الأمور . لكن المأساة نفسها تبدو على شيء من البُعد لا سيما بعد تقديم هذه الشخصيات الريفية المتوهجة

التي تبعث الأمل . يقدم المشهد الرابع تناقضا وتكملة . فهو يسير نحو المأساة ثم يتراجع ، لكن ذلك قد لا يكون أكثر من هدأة مؤقتة . وفي نهاية الفصل الثالث تنجو (سيمبلين) إلى حين ، لكن (كلوتن) ما يزال يلاحقها فيستمر التوقّع ، ولو انه غدا أقل حدّة .

وإذا كانت التعقيدات الإضافية في الفصل الثالث توحي بشيء من التخفيف في النتائج الوخيمة ، فإن الفصل الرابع سرعان ما ينشر الظلام على المشهد . وتفشل خطط (كلوتن) الخبيثة فيلقى جزاءه العادل ، لكن ذلك قليل الأهمية . وإذا كانت (ايموجين) تموت في هذا المشهد أو يبدو أنها تموت قد يكون على شيء من الغموض ، لكنه لا يلبث أن يتضح : وهي تقوم من الموت لتقع في غلطة قاتلة فتظن ان زوجها قد قتله (كلوتن) و (بيزانيو) . وعادت الأمور تسير بسرعة نحو الفاجعة . لقد قامت الحرب . وبدا واضحا ان (سيمبلين) لن تكون مسرحية من نوع (عطيل) بعد كل ما جرى . بل ربما ستنتهي كما انتهت (روميو وجولييت) .

تظهر بداية الفصل الخامس ان (پوستومس) كذلك قد وقع في نفس الغلطة المأساوية باعتقاده ان (ايموجين) قد مات ، مما يجعل مصيبة (روميو وجولييت) تبدو الآن وشيكة الوقوع . لكن (پوستومس) يعزم على طلب الموت في المعركة ، فيؤخذ سجينا ويحكم عليه بالموت شنقا . وهذا أمر محيّر . كان (مارلو) قد شنق حاكم بابل ، و (كيد) شنق (پدرنكّانو) . و (كورديليا) شنقت . لكن فكرة الخلاص من (پوستومس) تبدو غير مناسبة . فقد جرت معارك في غاية الغرابة وحلت الفوضى والنهاية العنيفة بدأت تلوح .

LXXVII ثم تكون الدهشة في ظهور طيف (يوپيتر) وما يحمله من

وعد بأحداث أسعد ، لكن ذلك قد لا يكون أكثر من « شيء يلوكه المجانين ولا يعقلوه » ، وهو ما يبدو كذلك عندما يعود السجانان لأخذ (پوستومس) إلى المشنقة ثم يأتي إنقاذ اللحظة الأخيرة ، وفي المشهد الأخير تتبدد الغيوم بسرعة تكاد تكون تفجيرية .

وهكذا ، على امتداد المسرحية جميعها ، يكون الجمهور « قد خدع بمؤثرات بالغة الزيف » ولا شك انه قد استمتع بالتجربة . فإن شكسپير ، بالرغم من العوائق والشكوك والهفوات ، قد أظهر سيطرة تقانيّة فذة على أسلوب جديد . فوراء تعقيد الحبكة والحل ثمة براعة واعية نجمت عن ثقة وخبرة . ان النوع الجديد من المناجاة ، ومعالجة الزمان والمكان و « الإله خارجا من الماكنة » هي ، في نظري ، تجارب في المهارة التقانيّة شديدة في تحديها ، مشكوك في احتمال نجاحها . ومع ذلك ، فإن شكسپير في (سيمبلين) ساحر درامي بارع ، ونجد انه يبقى كذلك ، وفي (حكاية الشتاء) يمضي في تحدى التقاليد بنظام في الزمان والمكان مستحيل ، ينطوي على ساحل پوهيميا غير الموجود وعلى نداء مهيب من الزمان التليد ان ست عشرة سنة قد مضت الآن . وفي (العاصفة) نجده يتحدى بالانصياع . فهو يراعي الوحدات الثلاث بدقة ، ولكن بخصوص فعل يقع خارج الزمان والمكان . أما لماذا اختار في هذه المسرحيات الأخيرة أن يستغل هذا السحر الشديد من دون قيود فهو أمر يقع في حدود التخمين . لقد أفسح له المجالَ الرومانس الدرامي ، وربما رأى ان ذلك هو الشكل الذي يجب أن يتخذه ذلك النمط . ولربما أحس كذلك ، ان درجة من إظهار البراعة قد تدعم تفرّده الخاص في مسرحيات كانت تميل شيئا فشيئا إلى تسليط الضوء على آخرين . ففي القسم الأكبر من مسيرة شكسپير كانت المسرحيات من شئون الدرامي نفسه . ولكن بعد انتشار الولع بنمط « القناعية » والطلب المتزايد على الموسيقى والمناظر ،

صارت المسرحيات تحمل المجد للآخرين ، من مؤلفين موسيقيين مثل (فيرابوسكو) و (روبرت جونسن) ومصممين مثل (انيكَو جونز) . وكان من الضروري مضاهاة براعة هؤلاء الناس ، والتفوق عليهم ان أمكن ، من جانب المؤلف المسرحي .

١١ ـ المغــزى

ليست (سيمبلين) مسرحية يمكن أن توصف بعبارة واحدة واضحة مما يفيد في وصف (رچارد الثاني) أو (تاجر البندقية) أو (يوليوس قيصر) أو (عطيل) .

LXXIX أما اعتبارها مسرحية تعنى بالانبعاث والتجدد ، أو بمثل وطني أعلى ، أو أنها كوميديا مأساوية تجريبية ، أو محاولة في الإبداع التقاني فهو قول لا يفي بالغرض . وحتى مصطلح « رومانس » وهو مصطلح يتسع لأي شيء تقريبا وينطبق فعلا على ما يقرب من تسعة أعشار المسرحية ـ فهو في آخر المطاف لا يكفي لأن المسرحية تتجه أخيرا إلى وضع أو أثر هو في النوعية ان لم يكن في النمط يقع خارج فلك الرومانس . والمسألة لا تنحصر في هذا الأمر أو ذاك ، انما تتصل بهذه الأمور جميعا وبشيء آخر إلى جانب ذلك . وبعبارة أخرى فإن المسرحية تضم عددا كبيرا من قطع الغيار تمثل عددا من الاهتمامات ، تجتمع كلها في وحدة نهائية . لقد وعى (جونسن) تفرق المادة والاهتمامات وحسب ، وحدود شجبه الكئيب تبين إلى أي مدى كان ذلك الحكم يستند في كليته إلى النظر في الأجزاء . ومن المبهج الاعتراف ان (جونسن) نفسه لم يدرك تماما عظمة ذلك النسيج من المتنافرات . ولو انه أدرك ذلك لتحرك نحو المسرحية كلها بدراسة أكثر فائدة . لكن (سيمبلين) ليست بالمسرحية التي تبادر بالكشف عن معناها لأولئك الذين يطبقون قوانين (جونسن)

لأن استعراض الأجزاء يظهر أنها نادرا ما ترتفع فوق مستوى متواضع بعينه . فالشعر مثلا لا يرقى دائما إلى أفضل ما عند شكسبير . فمقابل كل بيت من جيد الشعر فيها يمكن أن نجد عشرة أبيات أوعشرين في (عطيل) و (ماكبث) و (انتوني وكليوباترا) و (حكاية الشتاء) وقد نبحث عبثا عن أبيات من مستوى :

يستنزل النجوم الهائمة ، ويجعلها تقف
مصغيةً كمن جَرَحه العجب .

أو مثل :

لتبقَ مرفوعةً سيوفكم البراقة ، لأن الندى سيصيبها بالصدا .

أو :

لا تذكر اسم الإله ، أنت يا فتى المدامع

أو :

. . . وعمركِ ، وعمركِ ،
يا من تحملان على غضون لكما ما نزال عذراء
نضارة في ريحانها .

ومع ذلك ، تذكرنا حكمة (كويلر ـ كوج) ان الكل أكبر من مجموع الأجزاء . فهو يؤكد لنا ان « تنافرات الحقيقة » سوف تنتهي إلى تسوية نفسها في شكل « تناسق متخيل » إذا « ما أطلنا النظر مخلصين نحو ايموجين » . وفي هذا ، كما أرى ، مبالغة فى دور (ايموجين) باتجاه التسوية ، لكن النتيجة العامة تبقى صحيحة .

LXXX وعندما نصل إلى هذه الحقيقة ، يكون في وسعنا العودة إلى النظر في الأجزاء ، وعرض تلك الأسئلة التي قصّر جونسن في عرضها . لـمَ كانت الحكاية على هذه الدرجة من الطيش ؟ لم هذا الخليط غير

المتجانس من أهل انكَلترا وويلز وفرنسا وروما القديمة وإيطاليا عصر الانبعاث ؟ لم هذا التصرف المستحيل ، ولماذا عمِي شكسبير قبل كل شيء عن تلك الأغلاط التي كان بوسع (جونسن) أن يرفضها بوصفها « أوضح مما يستدعى التفتيش ؟ » ان مجال « الرومانس » والطبيعة التجريبية للمسرحية وحقيقة ان شكسبير كان يعالج مادة غير مألوفة وغير مطروقة لا تقدم الا جزاء من الجواب ومن هنا وجب أن نسأل إذ كان الدرامي على علم تام بما يفعل .

ومن الصدفة ان أحد الفنون القريبة يقدم تناظرا مفيدا . يعرض بيتهوڤن في مرحلته الأخيرة نفس الطريقة في نثر المادة بشكل اعتباطي كما نرى في (سيمبلين) . إذ يبدو ان السوناتات الأخيرة والرباعيات تتبع نمطا موسيقيا معروفا ، ويغلب أن تكون الألحان بلا نسق فنى بحيث تبدو طفولية ، فالزقزقات ثلاثية الطبقة يتبعها فجأة ، من دون صيغة ملحوظة ، دمدمات عميقة الطبقة ، ويبدو تطوير اللحن أحيانا كأنه على شكل تمرينات بخمسة أصابع ، والمقاطع متعددة الأنغام تنقلب بلا سبب مفهوم إلى شيء مختلف تماما ، وتدخل عناصر موسيقية عتيقة ، وتسمع تنويعات بعيدة وتناغمات غريبة فعلا . وتبدو هذه الأعمال على درجة من التشرذم والتشنّج بحيث جعلت نقاد بيتهوڤن الأولين فرحين برفضها بوصفها « بلاهة مقيمة » أو جنونا هائجا ، وومع ذلك فهي الآن تعد بين أسمى ما توصل إليه العقل البشري ، لاننا توصلنا إلى إدراك أن غياب الفنية هنا مقصود ، وان التجربة حيوية ، وان النهاية المنظورة هدوء هو من الكمال بحيث لا أمل لنا بالإحاطة به . ولو أن شكسبير ألّف بضعة مسرحيات مثل (سيمبلين) فمن المحتمل ، كما فى مثال بيتهوڤن ، ان النقد كان سيتبع وسيلة أكثر تبصرا في البحث عن مقاصده . وبما أن شكسبير لم يفعل ذلك ، فقد صار من المعتاد أن ينظر إلى المسرحية على

أنها هفوة غريبة لا تفسير لها ، وبالنظر لما سبقها من مأساة وما تبعها من رومانس يمكن التماس العذر لها ، ولكنها في جميع الأحوال تدعو إلى الأسف . وإذا كنت أعترض على ذلك ، فلأنني أعتقد ان (سيمبلين) ، لا أقل من أعمال بيتهوفن الأخيرة ، قطعة شاملة من الانطباعية وانها في الأخير تعبّر عن شيء لا يكاد شكسبير يبلغه في مكان آخر ، ولانه بعد أن نأخذ بعين الاعتبار جميع الاعتراضات التي ما تزال قائمة ، يجب أن تعد المسرحية بين أسمى ما توصّل إليه شكسبير .

وانطباعية شكسبير تبدو واضحة في تلك التجميعات الاعتباطية في الحكايات المتضاربة والأساليب التي وقعت تحت سياط (جونسن) .

LXXXI وهى واضحة كذلك في الطريقة العرضية ، المقصودة أحيانا ، التي تجري عليها غالبية المسرحية ، بحيث تدفع إلى القول ، كما يرى أحد النقاد ، كأن (براوننكَ) هو الذي كتبها . لكن رسم الشخصيات ، ربما قبل كل شيء آخر ، هو الذي يكشف بوضوح أكبر طرائق الانطباعي المعتادة . والشائع في النقد ان الشخصيات في (سيمبلين) تلخيصية . وهذا صحيح تماما ، بمعنى انها تبدو مجمعة من هنا وهناك من تجربة درامية سابقة ، ولكن يجب ألا يؤخذ هذا على انه نتيجة ذلك النوع من النقد الذي يرى في (سيمبلين) صورة أخرى من (لير) وفي (پوستومس) صورة من (عطيل) وفي (اياكيمو) تكرار لصورة (اياكَو) وهكذا . مثل هذه الطريقة ، لو استمرت إلى نهايتها المنطقية ، ستقبل بتوافه القول كالادعاء بأن (بيلاريوس) هو (پولونيوس) ، والملكة هي (تامورا) أو (ليدي ماكبث) و (كلوتن) هو (فولكنبرج) أو (آرون المغربي) . والواقع انه لا توجد شخصية تبقى طويلا في اعتمادها على انساق موسعة من الخبرة السابقة . (كلوتن) مثلا يظهر مرة في هيئة ولد صاحب ، ثم في هيئة ظريف غير متوازن مع لمحة من (ليرتيس) ـ أم من

دكتور (كايوس) ؟ - مرة يبدو شبيه (تيمون) ، ومرة شبيه (ابن العم سليندر) ، ثم يعود إلى هيئة (ليرتيس) ، وبعدها (فولكنرج) ، وأخيرا (ارون) . ومثل ذلك (پوستومس) في مـدى مناجـاة واحدة (٢/٤/١٥٣ - ١٨٦) يشبه (عطيل) و (تيمون) و (ادموند) - ثم (ماسترفوزد) ! وإلى هذا يجب أن نضيف ان الشخصيات تمتلك حياة رمزية تخصها ، ان لم تكن حياة فعلية .

ومسرحية (سيمبلين) في نظرتها ، والنظرة هي التي تفرض الطريقة ، هي بالضبط ما ينتظر من مسرحي ناضج ، متمرس بالكوميديا والمأساة ، والآن يحاول الكوميديا المأساوية للمرة الأولى . وفي هذا الصدد ، مهما تكن المظاهر مقنعة ، يجب أن تنعزل المسرحية إلى الأبد عن رومانسيات (بيمونت وفليچر) التي لا يمكن أن تكون قد صدرت عن أي موقف مستقر نحو الحياة . (سيمبلين) مسرحية شكسپيرية محضة في إدراكها ان الحياة نفسها نسقا واضحا يؤدي بدرجات منتظمة إلى الازدهار ، كما في الكوميديا ولا إلى الهلاك ، كما في المأساة ، بل هي سلسلة من التجارب المضطربة ، طيبة وخبيثة ، حزينة وبهيجة ، خطيرة وتافهة . وهي شكسپيرية صرفة في إدراكها انه لدى تطبيق قيم معينة - تقدم هنا في شكل رموز - يمكن استخلاص نظام مما يبدو اضطرابا لا أمل فيه . ولا يمكن القول ان ثمة هروبا إلى وهم رومانسي : بل على النقيض من ذلك ، يعرض الواقع بتكثيف جديد في إطار الرومانس التقليدي . ويبدو من المبالغة الادعاء ان المسرحية عالمية بالمعنى المطلق ، وذلك بالنظر إلى « ما في الحكاية من حمق » .

LXXXII لكن الخبرة الروحية المستفادة من الحكاية قد تكون أشد قربا إلى خصيصة الإنسان منها إلى ما يلحق بشخصيات مثل (لير) و (بروتس) أو حتى (بنيديك) .

ان المشهد الأخير المدهش حاسم في استخلاص النظام من وسط الفوضى . وهذه مسألة لا تحتمل الجدل . لكن الصور ، ان لم تكن الأفعال ، على امتداد المسرحية تتوقع ذلك ، وتساهم كثيرا في بلوغ التوحد النهائي . فوراء صور الظاهر والباطن تكمن صورة الجسد والروح ، وهما مختلفان بالاسم ، لكنهما واحد ، كما ان صور التحميل والربط تشير إلى انشغال بالوحدة بأشكال مختلفة ، بل إلى محاولة الشاعر الواعية لتوحيد الخبرة بشكل عام . مثل هذه الصور تتسق تماما مع غرض المسرحية الكامل . وفي (سيمبلين) ما يبدو تكرارا متنوعا لا أمل منه يسير نحو فعل عظيم من التوحيد ، وثمة صورتان أخريان لهما أهمية خاصة . فالتوحيد الذي لا ينفصم بين المرء وزوجته يرمز له بقول (پوستومس) :

تعلّقي هنا كالفاكهة ، يا روحي ،
إلى أن تموت الشجرة . (٥/٥/٢٦٣ ـ ٢٦٤)

والتوحد الوطني والعالمي يظهر في صورة شديدة التأثير في :

الأرزة الفخمة ، يا سيمبلين الملك ،
تمثل شخصك : والغصون المبتورة تشير
إلى ولديكِ : اللذين سرقهما بيلاريوس ،
وحسبا من الأموات سنين طويلة ، قد انتعشا الآن ،
وعادا إلى الأرزة الملكية ، ونسلهما
يَعِدُ بريطانيا بالسلام والخير العميم .

(٥/٥/٤٥٤ ـ ٤٥٩)

وفي هذا يشير صراحة إلى أن أنواعا من التوحد قد تم بلوغها . في أول الأمر ثمة عدد من الأمثلة : (پوستومس) و (ايموجين) ؛ (ايموجين) و (سيمبلين) ، (ايموجين) والأميرين ، (سيمبلين) والأميرين

(سيمبلين) و (بيلاريوس) بريطانيا وروما . والتحلل العجيب في الفصول الأولى قد تقلص الآن وأصبح أكثر سهولة ، ويمكن القول ان في هذا ما يكفي . لكن شكسبير لا يقتنع حتى يضم جميع هذه الاتحادات المستقلة تحت مظلة اتحاد واحد ، وحتى يقدم « رؤيته » عن الوحدة في أكمل وأنجح صورة ، فعندما تتوضح العلاقة العائلية ، يتخذ مفهوم هذه العلاقة بأكمله صورة أكثر تحديدا . يعلن (سيمبلين) عن نفسه انه « أم لثلاثة مواليد » (٥/٥/٣٧٠) . ثم يبدأ في استجواب هؤلاء الثلاثة كأنهم واحد :

LXXXIII أين ؟ كيف عشتِ ؟
ومتى التحقتِ بخدمة أسيرنا الرومي ؟
كيف افترقتِ عن اخوتكِ ؟ كيف اجتمعتِ بهما أولا ؟
(٥/٥/٣٨٥ - ٣٨٧)

ولنا أن نلاحظ « ما دفعكم أنتم الثلاثة إلى المعركة » (٥/٥/٣٨٩) إلى جانب « وتبادل النظرات يعم الجميع » (٥/٥/٣٩٧) . والأهم من ذلك كلماته في مخاطبته (بيلاريوس) : « أنت أخي ، وسنبقى هكذا إلى الأبد » (٥/٥/٤٠٠) وكلام (ايموجين) إذ تخاطب (بيلاريوس) أيضا : « أنت والدي كذلك (٥/٥/٤٠١) . وتعقيد الأحداث السابقة يضيق حتى يغدو أولا « العفو للجميع » (٤٢٣) ثم :

أصابع ذوى الجلال فى العلى تنسق
تناغم هذا السلام . (٥/٥/٤٦٧ - ٤٦٨)

وبعده : قيصر الامبراطور ، سيضم من جديد
سلطانه إلى جانب سيمبلين الوهاج .
(٥/٥/٤٧٥ - ٤٧٦)

رمزية الطيور تتخذ نفس المسار من الوحدة الروءوية ، ولو أن هذا المسار أقل وضوحا بالنسبة لنا مما كان ممكنا لجمهور شكسبير الأول . وقد نلاحظ ان سيمبلين يستثنى من سلسلة من رموز الطير ، ويشبه أخيرا بشجرة الأرز ، كما يشبه الشمس . والشجرة والشمس رمزان مهمان لانهما يرتبطان من قريب بالعنقاء (ايموجين) الجالسة على عرشها فوق شجرة في (هليوبوليس) مدينة الشمس . والطبيعة الدقيقة لشجرة العنقاء غير واضحة وتثير بعض الحيرة [١٨] ، لكن الناس فى عصر اليزابيث ، بما لديهم من مفهوم المراتب التى تجرى فى جميع الأشياء المخلوقة ، كانوا على استعداد لوضع عرش العنقاء فوق ملك الأشجار ، شجر الأرز . ويوضح ذلك (وليم سمث) فى واحدة من غنائياته :

LXXXIV العنقاء الجميلة التى تنجبها بلاد العرب الخصيبة ،
عندما يختم مأساتها الزمان الغشوم ،
لا تعود تغتذي بأشعة الشمس الساطعة :
بل تكدس أكواما من أعواد الطيوب ،
وفوق شجرة أرز سامقة شامخة ،
تحرق نفسها بما تنزّل من السماء .

فاتحاد ايموجين مع سيمبلين ، هو كذلك اتحاد العنقاء مع « الشجرة العربية الفريدة » ، ومن ثم اتحاد الطائر بالشمس . وعودة ابني (سيمبلين) كذلك تتفق تماما مع أسطورة العنقاء ، لأن الشجرة يابسة تستعيد نضارتها بسرّ من الأسرار . وقد يكون ضربا من التوهم القول بوجود أية علاقة بين البخور المتصاعد من المعابد في المسرحية وبين قربان النار من جانب الطائر العربي ، لان التناظرات فيها ما يكفي من القوة دون هذه . إذ كما قال (سر أوزبرت ستويل) في بحثه بعنوان (جذور الشجرة العربية الفريدة) : « ليس ثمة من شك ، إذا استعلمنا

عبارة شائعة هذه الأيام ، ان شكسبير كان « مهووسا بالعنقاء » إلى حد بعيد » .

ان أسطورة العنقاء ذات منطويات واسعة ، وهذه يمكن تطبيقها على مسرحية (سيمبلين) حسب هوى الباحث . والخطر في ذلك إمكان نشوء ضباب من الروحانية يزيغ البصر . ان أغنية الزفاف الماورا ـ طبيعية الكبرى التي نظمها شكسبير بعنوان « العنقاء واليمام » قد تلقي بعض الضوء على مغزى الرمزية في (سيمبلين) ، لكن تلك القصيدة عرضة لعدد كبير فى التأويلات بحيث تغدو قيمتها التوضيحية موضع شك . فرموز العنقاء في تلك القصيدة هي رموز توحيد ولا شك ، وهي قبل المسرحية تمجّد الحب بوصفه القوة التي تجمع أنواع التوحيد في واحد . وفي القصيدة أبيات يمكن انطباقها على (پوستومس) و (ايموجين) :

لقد أحبا حب اثنين ،
يصدر فى الجوهر عن واحد ،
اثنان متميزان ولا انفصام
فقد قتل في الحب العدد . (٢٥ ـ ٢٨)

والسير معا باتجاه وحدة واحدة يتم التعبير عنه ، ولو بشيء من الغموض ، فى :

احتار العقل فى أمر ذاته ،
وقد رأى الفرقة في اتحاد ،
هما لبعض وليس الواحد الآخر ،
البسيط أضحى في غاية التعقيد .
(٤١ ـ ٤٤)

LXXXV الانشغال ، وهو هنا على نطاق أضيق ، يبدو متصلا بوحدانية

العقل والجسد ، وحدانية الزوج والزوجة ووحدانية الكثير ، وهكذا الأمر في (سيمبلين) . إذا كانت القصيدة تعنى بزواج الحبيبين أو موتهما هو أمر موضع جدل . في مسرحية (صاع بصاع) يقول الدوق مخاطبا (كلاوديو) ان الموت هو الذى يجعل هذه الخلافات مستوية . لكن (سيمبلين) تحل المسألة ، وشكسبير نفسه هو الذي يوحى بأن انحلال الكثير فى الواحد يمكن أن يتم ضمن نسق الحياة نفسه .

وليس من المبالغة القول ان (سيمبلين) فى نهايتها تكتسب مغزى يمتد إلى ما بَعد أي ستار ختام أو إعلان بخروج الممثلين . وثمة ، بكل بساطة ، شيء في هذه المسرحية يمتد « بَعد البَعد » والذي تبقى قيمته النهاية أكثر مما يجري على المسرح هو رؤية شكسپير ـ رؤية الوحدة حتما ، ربما رؤية الفردوس الأرضي ، أو مروج السعادة الأسطورية ، بل ربما ، رؤية القديسين . ومهما يكن غير ذلك ، فهي بكل تأكيد رؤية هدوء كامل ، وهو جزء من ذلك السلام الذى يتجاوز الفهم جميعا ، وتأمل في الجوهر الصلد الذي نجد فيه (ايموجين) و (اياكيمو) والتكفير عن الذنوب والمثل الوطني الأعلى قد تخلّوا جميعا عن امتلاك هوية منفصلة أو معنى فردي .

العنوان الاصلى للمسرحية :

THE ARDEN EDITION OF THE
WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE

CYMBELINE

Edited by :
J. M. NOSWORTHY

LONDON
METHUEN AND Co. Ltd.
HARVARD UNIVERSITY PRESS
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

شخصيات المسرحية

سيمبلين	: ملك بريطانيا .	CYMBELINE
كلوتن	: ابن الملكة ، من زوج سابق .	CLOTEN
پوستومس ليوناتس	: سيد ، زوج ايموجين .	POSTHUMUS
بيلاريوس	: نبيل منفى ، يتخفى تحت اسم موركان .	BELARIUS
كيديريوس	: ابنا سيمبلين ، يتخفيان تحت اسم بوليدور	GUIDERIUS
آرڤيراكوس	: وكادوال ، وكأنهما ابنا موركان .	ARVIRAGUS
فيلاريو	: صديق پوستومس } إيطاليان	PHILARIO
اياكيمو	: صديق فيلاريو } إيطاليان	IACHIMO
كايوس لوكيوس	: لواء فى القوات الرومية .	CAIUS LUCIUS
پيزانيو	: خادم پوستومس .	PISANIO
كورنيليوس	: طبيب .	CORNELIUS
فيلارمونوس	: عرّاف .	PHILARMONUS
نقيب رومي	:	A ROMAN CAPTAIN
نقيبان بريطانيان	:	TOW BRITISH CAPTAINS
فرنسي	: صديق فيلاريو .	A FRENCHMAN
نبيلان من بلاط سيمبلين .		TWO LORDS OF CYMBELINE'S COURT
سيدان من البلاط .		TWO GENTLEMEN OF THE SAME
سجانان	:	TWO GAOLERS
الملكة	: زوجة سيمبلين .	QUEEN
ايموجين	: ابنة سيمبلين من زوجة سابقة .	IMOGEN
هيلن	: وصيفة في خدمة ايموجين .	HELEN

نبلاء ، سيدات ، شيوخ روميون ، نوّاب ، هولندي ، أسباني ، موسيقيون ، ضباط ، نقباء ، جنود ، مراسلون ، وخدم آخرون .

أطيـــاف

Lords, Ladies, Roman Senators, Tribunes, a Dutchman, A Spaniard, Musicians, Officers, Captains, Soldiers, Messengers and other Attendants.

APPARITIONS

الفصل الأول

المشهد الأول ـ بريطانيا ـ قصر سيمبلين

ـ يدخل سيدان ـ

السيد الأول : لا تكاد ترى امرأ غير عابس : فأمزجتنا
لم تعد تنقاد للأفلاك أكثر مما تفعل حاشيتنا
وهى تحكى تجهّم المليك(١) .
السيد الثانى : ولكن ما الذى حدث ؟
السيد الأول : ابنته ، ووريثه مملكته (التى
أرادها لابن زوجته الوحيد ـ وهى أرملة
تزوجها مؤخرا) قد نزلت بنفسها
إلى يد فقير ، لكنه سيّد كريم . وقد تزوجت ،
ونفى زوجها ، وهى حبيسة ، وكل شىء
يغلفه الحزن ، وأحسب أن المليك
قد مسّه الحزن فى الشغاف .
السيد الثانى : ومن غير المليك ؟
السيد الأول : ذاك الذي خسرها أيضا : ومثله المليكة ،
التي كانت شديدة الرغبة بهذا الزواج ، ولكن ليس بين
الحاشية ،
التي تميل منها الوجوه حيث تميل
نظرات المليك ، من لا يكنّ في قلبه
سرورا تجاه ما يقطّب نحوه الجبين .
السيد الثانى : ولم ذلك ؟
السيد الأول : ذاك الذي لم يحظ بالأميرة مخلوق
أسوأ من سيء الذكر . وذاك الذى غنمها

(أقصد ، الذى تزوجها ، رجل طيب ، ومن المحزن
انه قد نفي بسبب ذلك) . وهو امرؤ
عليك أن تجوب أرجاء الأرض جميعا
بحثا عن شبيه له ، ولسوف تجد قصورا
لدى كل من يقف إلي جانبه . واني لا أحسَب
حسن مظهر ولا طيب مخبر كهذين
قد اجتمعا لرجل ، كما اجتمعا له .
السيد الثانى : انك تسرف فى القول .
السيد الأول : انما أتوسّع ، ياسيدي ، في حدود ما هو عليه ،
اجمّع خصاله ، وأقصّر في الكشف
عما يستحقه من فضل .
السيد الثانى : ما اسمه وما نسبه ؟
السيد الأول : لا أستطيع التوصّل إلى منبته : والده
كان يدعى سيكيليوس ، الذي ازداد مجدا
يوم حارب الروم فى صفوف كاسيبيلان ،
لكنه نال القابه من يد تينانتيوس ، الذي
بلغ تحت لوائه مجدا ونصرا مؤزرا :
فاستزاد بذلك لقب ليوناتس :
وكان له (إلى جانب هذا السيد الذي ذكرنا)
ابنان غيره ، شهدا حروب تلك الأيام
وقضى كل منهما شاهرا سيفه ، فما كان من الوالد ،
وقد نال منه العمر وحبّ الخَلَف ، إلا أن استسلم
للحزن

فقضى نحبه ، وما لبثت امرأته الطيبة ،
وكانت حاملا بهذا الكريم (الذي نتحدث عنه) حتى
توفيت
ساعة مولده . فأخذ الملك الطفل
تحت جناحه ، ودعاه بوستومس ليوناتس(٢) ،
وقام على تربيته وجعله من أهل بيته ،
ويسّر له من معارف ذلك الزمان
كل ما كان بوسعه أن ينال ، فكان يعبّ منها
كما نتنشّق نحن الهواء ، يتلقّاها فتثمر لساعتها
حتى بلغ النضج قبل الأوان : وعاش فى البلاط
موضع مديح ومحبة (وهو أمر نادر الحدوث) ،
وكان قدوة للشباب ، ولسواهم
كان مرآة يرنون إليها ، وعند ذوى الوقار
كان فتحى يهدي الطائشين ، أما التى اصطفاها ،
(وهو الآن منفيّ من أجلها) فإن علوّ قدرها
يفصح عما تكنّ له من احترام ، وفضيلته
التى حملتها على اختياره توضح بحق
أى نوع من الناس هذا الرجل .

السيد الثاني : اني لأجلّه ،
حكما على روايتك عنه . ولكن قل لي رجوتك ،
أهي وحيدة المليك ؟

السيد الأول : هى وحيدته .
فقد كان له ابنان (ان كان فى ذلك ما يستهوي سمعك ،

فاصغ إليه) أكبرهما فى الثالثة من عمره ،
والآخر فى لفائف القماط ، ومن غرفة الحضانة
سرقا ، وحتى هذه الساعة لا سبيل إلى معرفة
ما حل بهما .

السيد الثاني : وكم مضى على ذلك من زمن ؟

السيد الأول : عشرون سنة تقريبا .

السيد الثاني : ما أغرب أن يسرق ابنا ملك بهذه الصورة ،
وان تكون حراستهما بهذا التراخي ، والبحث بهذا البطء
بحيث لم يعثر لهما على أثر !

السيد الأول : مهما يكن من غرابة الأمر ،
أو يكن الاهمال مدعاة للسخرية ،
فان الأمر صحيح ياسيدي .

السيد الثاني : أنا واثق مما تقول .

السيد الأول : علينا أن ننسحب . لقد أقبل السيد ،
ومعه المليكة ، والأميرة . (يخرجون)

المشهد الثاني - المكان نفسه

- تدخل الملكة ، ومعها بوستومس وايموجين -

الملكة : كلا ، كوني على ثقة أنك لن تجديني ، يا ابنتي ،
على ما عرف من سوء أغلب زوجات الآباء ،
أضمر الشرّ نحوك . انت سجينتي ، لكن
سجّانك سيسلّمك المفاتيح
التى تغلق عليك محبسك . أما أنت يابوستومس ،
فسرعان ما أقوى على استمالة المليك عما آذاه ،

سأغدو المنافحة عنك : والحق ، بما تزال
نار الغضب تتأجج فيه ، ومن الخير لك
ان تلين أمام حكمه ، وتتذرع بالصبر
على قدر ما تمليه عليك حكمتك .

بوستومس : اكراما لرفعتك ،
سأرحل الليلة من هنا .

الملكة : أنت تدرك الخطر .
سأبحث عن منعطف فى أرجاء الحديقة ، مشفقة
على غصص حبيس العواطف ، ولو أن المليك
قد أمر ألا تجتمعا فى حديث . (تخرج)

أيموجين : أواه
يامجاملة الرياء ! ما أقدر هذه الطاغية
على الدغدغة حيث تقصد الايلام ! يازوجي الأعز
أنا أخشى غضب والدي قليلا ، لكنني
(إذ أرعى واجبي المقدس دوما) لا أخشى
ما يمكن أن يترك هياجه عليّ . عليك أن ترحل ،
وسأبقى أنا هنا أتحمّل كل ساعة شواظ
عيون غاضبة : لا يخفف من عبء الحياة عليّ
سوى أن في العالم هذه الجوهرة ،
التي قد أراها ذات يوم .

بوستومس : مليكتي ، مولاتي :
أواه سيدتي ، كفّي عن البكاء ، وإلا كشفت
عما تضمّ جوانحي من ضعف أكثر
مما يليق بالرجال . سوف أبقى

أصدق زوج تعهّد بالاخلاص .
مقامي فى روما ، في دار فيلاريو
الذي كان صديقا لوالدي ، وأنا
لا أعرفه إلا من الرسائل ، اكتبي إليّ هناك ، يامليكتي
وبعينيّ سأشرب الكلمات التي ترسلين ،
ولو كان الحبر مصنوعا من المرارة .

ـ تعود الملكة ـ

الملكة : أوجز ، أرجوك :
لو قدم المليك ، فلسوف أجرّ على نفسي ما لا أعرف
مقداره من سخطه : (جانبا) ومع ذلك سأحمله
على السير بهذا الاتجاه : أنا لا أسيء إليه يوما
دون أن يتقبّل اساءاتي ، حفاظا على المودة :
يدفع ثمنا غاليا لقاء مضايقاتي . (تخرج)

بوستومس : لو أنآ جعلنا الوداع
يطول على قدر ما تبقّى لنا في العمر ،
لازداد ساعة البين كراهية . وداعا !

أيموجين : لا ، بل تريث قليلا :
لو كنت راحلا من أجل نزهة ،
لكان مثل هذا الوداع ضئيلا . انظر ياحبيبي ،
هذه ماسة كان لأمي ، خذها يا فؤادي ،
ولكن احتفظ بها حتى تطلب زوجة أخرى ،
يوم تموت أيموجين .

بوستومس : كيف ، كيف ؟ أخرى ؟

أيتها الآلهة الرحيمة ، هبيني التي عندي وحدها ،
واحجزي تودّدي عن سواها
بأكفان الموت ! ابق ، هنا ،
(يضع الخاتم في أصبعه)
إذا استطاع الحس أن يبقي : وانت يا أحلى الجميلات ،
يامن قدّمت نفسي الضئيلة من أجلها
فكانت خسارتها الأفدح ، بما دون ذلك أيضا
مازلت أنا الرابح . لأجلي ضعي على معصمك هذا ،
انه قيد حب ، وسأقيّد به
أحلى السجينات . (يضع سوارا حول معصمها)

أيموجين : أيتها الآلهة !
متى سنلتقي ثانية ؟

ـ يدخل سيمبلين مع بعض النبلاء ـ

بوستومس : ياويلتي ، المليك !

سيمبلين : أنت يا أرذل مخلوق ، ولِّ عني ، أغرب عن وجهي !
لو عدتَ بعد هذا الأمر تثقل على البلاط
بحطّة قدرك ، فسوف تموت . أغرب !
انت تسمم وجودي . .

بوستومس : حَمَتْكَ الآلهة ،
وباركت البقية الطيبة في البلاط !
أنا راحل (يخرج)

أيموجين : ليس في الموت طعنة
أشدّ من هذه إيلاما

سيمبلين : آه أيتها المخلوقة الخائنة ،

التي كان عليها أن تعيد لي شبابي ، لقد أثقلتِ
كاهلي بعبء سنين !

أيموجين : أتوسّل إليك سيدي ،
ألا ترهق نفسك بهذا الغيظ ،
فأنا لم أتسبّب في غضبك ، فإن زاد قليلا
قضى على كل الأوجاع والمخاوف .

سيمبلين : فقدتِ النعمةَ ؟ والطاعة(٣) ؟

أيموجين : فقدتُ الأمل ، وأنا يائسة ، لذلك فقدت النعمة .

سيمبلين : في أن تنالي ابن مليكتي الوحيد !

أيموجين : يالها من بركة انني لم أنَلْه ! لقد اخترتُ نسرا ،
وتخطيت حدأة .

سيمبلين : لقد أخذتِ شحاذا ، كان سيجعل عرشي
مجلس خسّة .

أيموجين : كلا ، بل قد أضفيتُ
عليه بريقا .

سيمبلين : آه ياردیئة !

أيموجين : سيدي ،
إنها غلطتك انني أحببت بوستومس
لقد انشأتَه رفيقَ صباي ، وهو
رجلٌ تتمناه كل امرأة : يفضلني
بما يقرب ما دفع من ثمن .

سيمبلين : ماذا ؟ أمجنونة أنت ؟

أيموجين : تقريبا ، سيدي : عافتني السماء ! ليتني كنت
ابنة راعي بقر ، وليوناتس

ابن جارنا الراعي !
سيمبلين : أنت مخلوقة حمقاء !

- تعود الملكة -

لقد اجتمعا ثانية : لقد فعلتِ
عكس ما أمرنا به . أبعديها عني ،
وغلّقى دونها الأبواب .
الملكة : رجوتك صبرا . إهدئي
يا ابنتي العزيزة ، اهدئي ! - مولاي الحبيب ،
هلاّ تركتنا وحدنا ، وسلوتَ عنا قليلا
على قدر ما تستطيع .
سيمبلين : كلا ، دعيها تذوي
نقطةً نقطةً كل يوم ، وعندما تبلغ الشيخوخة
تموت من هذا الخيال . (يخرج سيمبلين والنبلاء)
الملكة : واخجلتاه ! صبركَ عليها !

- يدخل بيزانيو -

ها هو خادمكِ . ماذا وراءك ياغلام ؟ ما الخبر ؟
بيزانيو : مولاي ابنك شهر سيفه بوجه سيدي .
الملكة : هــا ؟
وآمل إن لم يحدث أي سوء ؟
بيزانيو : كاد أن يحدث ،
لولا أن سيدي كان يميل إلى الملاعبة دون القتال ،
ولم ينل منه الغضب : وقد فرّق بينهما
بعض من شاهدهم من الرجال .

الملكة : لشدّ ما يسرني ذلك .

أيموجين : ابنك من رهط والدي ، ويلتزم جانبه
إذ يشهر السيف على منفيّ . ياله من شجاع !
وددتُ لو كانا في مكان مهجور معا ،
وأنا على مقربة ، وبيدى ابرة لأشكّها
في الذي يتراجع . لماذا عدتَ من رفقة سيدك ؟

بيزانيو : بناءً على أمره : فهو لم يسمح لي
أن أوصله إلى المرفأ : وترك معي هذه التعليمات
عمّا يمكن أن يصدر لي من أوامر ،
إذا ما رغبتِ في استخدامي .

الملكة : لقد كان هذا
خادمك المخلص : وأراهن بشرفي
انه سيبقى كذلك .

بيزانيو : بكل تواضع أشكر رفعتك .

الملكة : أرجو أن نسير قليلا .

أيموجين : بعد حوالي نصف ساعة من الآن ، أرجو أن تكلّمني ،
وقد ترحل (في الأقل) لمقابلة مولاي هناك .
أما الآن فبوسعك الانصراف .

المشهد الثالث ـ المكان نفسه

ـ يدخل كلوتن ومعه نبيلان ـ

النبيل الأول : سيدي ، أنصحك بتغيير قميص ، لأن
عنف ما فعلت جعلك ترشح بالبخار كما الضحية :
حيث يخرج هواء ، يدخل هواء : وليس من هواء

خارج جسمك يضارع في الطيب ما تنفث منه .

كلوتن : ان كان قميصي ملوثا ، فلأغيّره . ترى هل آذيته ؟

النبيل الثاني : (جانبا) كلا الحق : ما آذيتَ سوى صبره .

النبيل الأول : آذيتَه ؟ جسمه جثة نافذة ،
ان لم يصبه أذى . وهو ممرّ سالك للسيوف ،
ان لم يصبه أذى

النبيل الثاني : (جانبا) سيفه كان مديناً ، لذا فقد سلك الشوارع الخلفية[٤] في المدينة .

كلوتن : النذل لم يقف بوجهي .

النبيل الثاني : (جانبا) : كلا ، بل واصل الهروب قُدماً ، نحو وجهك .

النبيل الأول : يقف بوجهك ؟ أنت تقف على كفاية من أرض تملكها : لكنه أضاف إلى ما تملك ، دفعك إلى مساحة أخرى .

النبيل الثاني : (جانبا) إلى مساحات صغرى ، عدد ما يوجد من محيطات .
كلاب !

كلوتن : تمنيتُ لو لم يحجزوا بيننا .

النبيل الثاني : (جانبا) ليتهم لم يفعلوا ، حتى تقيس
إلى أي مدى بلّغتْكَ حماقتك وانت ملقى على الأرض

كلوتن : ثم أنها تقع في حب هذا المخلوق ،
وترفضني !

النبيل الثاني : (جانبا) إذا كان اختيار سواء السبيل خطيئة ،

فقد حقّت عليها اللعنة .

النبيل الأول : سيدي ، لقد طالما أخبرتك أن جمال مظهرها
لا ينمّ عن رجاحة عقلها . هي كوكب في الحسن ،
لكنىّ لم أرَ الكثيرَ من توهّج ذكائها .

النبيل الثاني : (جانبا) أنها لا تشعّ على لحمقى .
لئلا يؤذيها انعكاس الشعاع .

كلوتن : هلُمَّ بنا ، سأعود إلى حجرتي . تمنيتُ
لو جرى بعض الأذى !

النبيل الثاني : (جانبا) أنا لا أتمنىّ ذلك ، إلا إذا كان الأمر ٣٥ ٠٠٠
سقوط حمار ، وهو ليس بالأذى الكبير .

كلوتن : أتذهب معنا ؟

النبيل الأول : أنا فى خدمة رفعتكم

كلوتن : هلُمَّ إذن ، لنذهب معا ٣٩ ٠٠٠

النبيل الثاني : حسنا يامولاى (يخرجون)

المنشهد الرابع ـ المكان نفسه

ـ تدخل أيموجين ومعها بيزانيو ـ

أيموجين : ليتك انزعجت على شواطيء الميناء ،
وسألت كل شراع : لو أنه كتب ،
ولم أتسلّم رسالته ، لكان فى ذلك خسارة ورق
كرحمة نزلت عبثا . ماذا كان آخر
ما قاله لك ؟

بيزانيو : كان يردّد : مليكتي ، مليكتي ! ٥ ٠٠٠

أيموجين : ثم لوح بمنديله ؟

بيزانيو : وقبّله ياسيدتى .

أيموجين : يا قماشة لا تحس ، وهي في ذلك أسعد مني !
وذاك كل ما كان ؟
بيزانيو : كلا ياسيدتي : إذ على قدر
ما استطاع أن يبقيني في مجال السمع والبصر
فأميّزه عن الآخرين ، بقي ملازما
سطح السفينة ، ممسكاً بالقفّاز أو القبعّة أو المنديل
ومازال يلوّح ، كما لو أن اندفاعات فكره وحركاته
تريد القول ما أبطأ ما تبتعد الروح ،
وما أسرع ما تبحر السفينة .
أيموجين : لعلّه صار أمام عينك
بحجم العصفور ، أو أصغر ، قبل أن تغادر
لتعاود النظر إليه .
بيزانيو : فعلتُ ذلك ياسيدتي
أيموجين : وددتُ لو قطعّتَ عروق عيني ، لو فجرتها ،
لكي أنظر إليه ، حتى يتضاءل
المدى فيظهره ناحلا كهذه الابرة :
لكنتُ تبعته ، حتى يذوي
إلى حجم فراشة ، إلى نسمة هواء : وبعدها
أدير الطرف نحو البكاء . ولكن ياپيزانيو الطيب ،
متى سنسمع أخباره ؟
بيزانيو : كوني على ثقة ، سيدتي ،
في أول فرصة .
أيموجين : أنا لم أودّعه كما أرغب ، فقد كان لدي
أشياء جميلة أقولها له : أردتُ أن أخبره

كيف أني سأفكّر به في ساعات بعينها ،
أفكّر بكذا وكذا : أو أجعله يقسم
ان نساء ايطاليا لن يقدمن
على خيانتى أو خيانة شرفه ، أو أجعله يتعهد
أن يجتمع بي في الصلوات .
في السادسة صباحا ، وفي منتصف النهار ومنتصف الليل
لأنني سأكون في رحاب السماء وقتها ، وقبل أن
أمنحه قبلة الوداع ، التي وضعتها
وسط حرز من كلمتين ، دخل والدي
مثل هبوب ريح الشمال الطاغية
فتساقطت براعمنا وتلِفَ النوّار

ـ تدخل وصيفة ـ

وصيفة : المليكة ياMولاتى ،
تطلب رِفعَتكِ إلى مجلسها ،
أيموجين : ما طلبتُ منك فعله : اسرع بانجازه .
سأذهب إلى الملكة .
بيزانيو : سأفعل يا مولاتي . (يخرجون)

المشهد الخامس ـ روما ـ بيت فيلاريو

ـ يدخل فيلاريو ، أياكيمو ، فرنسى ، هولندي وأسباني ـ

أياكيمو : صدّقني ياسيدي ، لقد سبقت لي رؤيته في بريطانيا ،
وكان نجمه في صعود حينذاك ، وكان ينتظر له أن
يبلغ منزلة رفيعة منذ أن بدأ السير في ذلك
الطريق . ولكني يومذاك ما كنت لأنظر إليه
بكبير اعجاب ، حتى لو كان مسرداً يفصّل في

مواهبه كان قد وُضع على منضدة بجانبه
وكان عليّ أن أتابع التفصيلات فيه .
فيلاريو : أنت تتحدث عنه يوم لم يبلغ ما بلغه
الآن فصار على ما نراه
في المظهر والمخبر
الفرنسى : لقد رأيته في فرنسا : كان لدينا الكثير
ممن يستطيع التحديق في الشمس
بعينين لا تطرفان كعينيه .
إياكيمو : مسألة زواجه بابنة مليكه ،
التى تشيد بها أكثر مما تشيد به ،
تضفي عليه الكثير (لاشك عندي)
وتبالغ فى الأمر .
الفرنسى : ثم هناك مسألة نفيه .
إياكيمو : بلى ، وما يشيد به أولئك الذين يتباكون
تحت لوائها على ذلك الفراق المحزن
فيتبارون في تعظيمه ، من أجل تدعيم
قرارها ، وهو ما يسهل الاطاحة به بهجوم بسيط ،
بسبب اختيارها شحاذا ، ان لم تقل غير ذلك .
ولكن كيف اتفق انه سيقيم معك ؟
كيف تسلّلتَ إلى معرفته ؟
فيلاريو : والده كان جنديا معي ، وقد كنت
دوما مدينا له ، بما لايقل عن حياتي .
هاقد وصل البريطاني . ليكن ترحيبكم
به وهو بينكم بما يناسب سادة

بمثل مقامكم تجاه غريب بمثل مقامه

- يدخل بوستومس -

أرجوكم جميعا تعرّفوا جيدا على هذا الطبيب ،
الذى أقدمه إليكم بوصفه صديقا نبيلا
من أصدقائي . أما طيب منبته فسوف يبدو
لكم ، دون أن أسهب في عرض ذلك
على مسمع منه .

الفرنسى : سيدي ، لقد تعرّفنا على بعضنا في أورليانز

بوستومس : منذ أن غدوتُ مديناً لألطافك
التى سأبقى دوما أوفّيها لك ، وأقدّم المزيد .

الفرنسى : سيدي ، إنك تبالغ في مدح ما قدّمتُ من عون :
لقد أسعدني أن صالحتُ بينك وبين ابن بلدي
كان من المؤسف أن تقع بينكما خصومة ،
وان يحمل بعضكما على الآخر بمثل تلك الخطورة ،
بسبب خلاف بمثل تلك التفاهة .

بوستومس : استميحك عذرا ، سيدي ، فقد كنت يومها في أول
شبابي ، أتجنّب قبول ما يرقى إلى سمعي لئلا يقال
اني في مسلكي انما اهتدي بخبرة الآخرين :
ولكن بعد أن استوت أحكامى (إذا
كان لي أن أقول انها استوت) فان خصومتي تلك
لم تكن بالخصومة التافهة .

الفرنسي : بلى والحق ، أن يضطر للاحتكام
إلى السيف اثنان مثلكما ، كان يحتمل

أن يُهلك أحدكما الآخر ، أو
أن تَهلكا معا .

إياكيمو : هل لنا أن نسأل عمّ كان الخلاف ؟

الفرنسي : لا أرى في ذلك من بأس : كان مجادلة علنية ،
يمكن أن تروى (دون إثارة معارضة من أحد)
كانت أشبه بمناقشة ثارت ليلة أمس ،
إذ راح كلّ منا يكيل المديح لنساء
وطنه ؛ كان هذا السيد في تلك الليلة
يصرّ (ويقسم اغلظ الايمان) ان حبيبته
أكثرهن جمالا ، وفضيلة ، وحكمة ، وعفّة ،
واستقامة ، واكتمالا ، وأبعد عن الاغراء
من أفضل سيداتنا في فرنسا .

إياكيمو : تلك السيدة لم تعُد على قيد الحياة ، أوأن رأي
هذا السيّد قد تغيّر الآن

بوستومس : انها ما تزال تحتفظ بفضيلتها ، وأنا برأيي .

إياكيمو : يجب ألا ترفعها إلى هذا الحد فوق
نسائنا في ايطاليا

بوستومس : أما وقد أثرتني كما أثارني في فرنسا ،
فاني لن أتنازل عن شيء مما وصفتَ ، رغم
اعترافي اني أعبدها ، ولستُ محضَ صديق .

إياكيمو : بهذا الجمال وهذه الفضيلة ـ نوع من المقارنة
المترابطة ـ شيء أجمل وأطيب
من أن يوجد لدى أية سيدة في بريطانيا . إذا
كانت تتفوّق على غيرها ممن رأيت ، كما تتفوق

ماستك هذه في بريقها على كثير مما شهدت ،
فلا أعتقد أنها تتفوق على كثيرات : ولكنى لم أر
أندر الماسات طُراً ، ولا أنت رأيت أكثرهن
فضيلة .

بوستومس : لقد مدحتها قدر علوّ شأنها ، كذلك أثمنّ ماستي

إياكيمو : بكم تثمنّها ؟

بوستومس : بأكثر مما في العالم من مال .

إياكيمو : أما أن تلك الحبيبة النادرة المثال قد ماتت ،
أو أن هناك من يفضلها بقليل .

بوستومس : أنت مخطيء : فهذه قد تباع أو تعطى .
ان كل ثمّة من مال يكفي لشرائها ،
أو فضيلة تستحقها هدية . والأخرى ليست شيئا
للبيع ، لكنها هدية من الآلهة

إياكيمو : وقد أعطتها الآلهة لك ؟

بوستومس : وبنعماهم سأحتفظ بها .

إياكيمو : قد تكون لك بالاسم وحده : ولكنك تدري
أن الطيور الغريبة تحوم حول البرك القريبة .
خاتمك هذا قد يسرق ، كذلك السوار الذي
لا يقدّر بثمن ، فالأول ضعيف والآخر عرضة
للحوادث ، فاللص البارع (أوقل)
العاشق المتمرّس ، قد يغامر بكسب الاثنين
أولا وآخرا .

بوستومس : ليس في ايطاليا هذه من عاشق متمرّس

يستطيع بلوغ مأرب لدى حبيبتي ،
ان كان في احتفاظها بالسوار أو فقدانه ما تدعوه
ضعفا فيها : أنا لا أشك أن لديكم الكثير
من اللصوص ، ومع ذلك ، أنا لا أخشى على خاتمي

فيلاريو : لنذهب عن هذا المكان ياسادة .

بوستومس : بكل سرور ، سيدي ، هذا السيد الكريم
وشكري له ، لا يشعرني بالغربة ،
لقد انسجمنا من البداية .

إياكيمو : بحديث يطول خمس مرات قدر هذا الحديث ،
أستطيع بلوغ ما أريد لدى مولاتك ، اجعلها
تتراجع ، إلى حد الخضوع ، لو تيسّر لي مقابلتها ،
ومساعدة من صديق .

بوستومس : كلا ، كلا .

إياكيمو : أراهن على ذلك بنصف أطياني ،
مقابل خاتمك ، وهو بنظري يزيد على ثمنها
قليلا : لكني أضع رهاني على
ثقتك وليس على سمعتها . ولكي أحول
دون إيذائك بهذه أيضا ، أغامر بالرهان
ضد أية سيدة في العالم .

بوستومس : أنت على ضلال كبير إذ تندفع بهذه القناعة ،
ولاشك عندي أنك ستتحمل ما تستحقه
جرّاء مغامرتك .

إياكيمو : وما ذلك ؟

بوستومس : الخيبة : ولو أن مغامرتك (كما ندعوها)
تستحق أكثر ، العقوبة كذلك .

فيلاريو : ياسادة ، يكفي إلى هذا الحد ، لقد ثارت الأمور فجأة ،
فدعوها تموت كما ولدت ، وأرجو أن تزيدوا
تعرفا على بعضكم .

إياكيمو : أتمنى لو وضعت أملاكي وأملاك جيراني
ضمانا على ما راهنت عليه !

بوستومس : أية سيدة تريد أن تهاجم ؟

إياكيمو : صاحبتك ، التي تحسبها في الاخلاص واقفة
في حرز أمين . أراهنك بعشرة آلاف ذهبية[٥]
مقابل خاتمك بأنني ، إذا يسرت لي دخول البلاط
الذي تقيم فيه سيدتك ، لن أحتاج لأكثر من
مقابلة وثانية ، وبعدها سأعود
من عندها بسمعتها الشريفة تلك ، التي
تظنها في حصن مصون .

بوستومس : سأراهن مقابل ذهبك بذهب يعدله :
خاتمي عزيز لديّ عزة أصبعي ، فهو جزء منه .

إياكيمو : أنت صاحبها ، ومن هنا تعقلك . لئن
دفعت قنطارا ثمن مثقال من جسم النساء ، فلن
تستطيع حفظه من الفساد ، ولكني أرى فيك مسحة
من ديانة ، إذ أنك تخاف .

بوستومس : هذا من عبث اللسان فيك : آمل أن يكون
لديك مقصد اسمى .

إياكيمو : أنا مسئول عن أقوالي ، وأتحمل
نتيجة ما يقال ، أقسم على ذلك .
بوستومس : أتقسم ؟ إذن سأعير ماستي حتى
تعود : لنأخذ على ذلك المواثيق
بيننا . مولاتي تتفوق بفضيلتها
على أقصى ما يبلغه تفكيرك الخبيث أتحداك
في هذا الأمر : وهذا خاتمي .
فيلاريو : لن أحسبه رهانا .
إياكيمو : بل هو كذلك ، وحق الآلهة . ان لم آتك
بدليل كاف انني قد استمتعت
بأعز جزء من جسد صاحبتك ، فان العشرة
آلاف ذهبية تغدو ملكا لك ، وكذلك ماستك :
وان أخفقت ، وخلّفتها طاهرة الذيل
كما وثقت ، جوهرتَك التى عهدتَ ، فإن ماستك هذه
إلى جانب ذهبي ستؤول إليك : شريطة
ان أحصل على موافقتك باستمتاع أوسع ،
بوستومس : أنا موافق على هذه الشروط ، ولنسجل المواثيق
بيننا . ولكن أصغ إلى ما أقول :
ان أفلحت فى مغامرتك نحوها ، واعطيتني
ما يقنعني تماما أنك قد غلبت ،
فأنا لم أغدو عدوا لك ، وهي لا تستحق
شاحنتنا . وان بقيت عصية عليك ، ولم
تقدم ما يظهر عكس ذلك ، فإنك جزاء ظنك الخبيث ،
وما أقدمت عليه من تجاوز على عفتها ،

سوف تجعل السيف بيننا حكما .

إياكيمو : هات يدك ، اتفقنا : سوف نثبت هذه
الأمول لدى مسجل قانوني ، ثم أشد الرحال
إلى بريطانيا ، لئلا تبرد الطبخة
فنموت من الجوع . سوف أحضر ذهبي ،
ونسجل شرطَي الرهان .

بوستومس : اتفقنا (يخرج بوستومس واياكيمو)

الفرنسي : أتظن هذا سيبقى ؟

فيلاريو : سنيور إياكيمو لن يتراجع . رجاء
لنتبعهما (يخرجون)

المشهد السادس - بريطانيا - قصر سيمبلين

- تدخل الملكة ومعها وصيفات وكورنيليوس -

الملكة : قبل أن يذوب الندى عن الأرض ، اجمعن هذه الزهور ،
أسرعن . من المسئولة عنها ؟

الوصيفة الأولى : أنا ، يا مولاتى .

الملكة : انصرفن (تخرج الوصيفات)
والآن ياحضرة الطبيب ، هل أحضرت تلك الأدوية ؟

كونيليوس : في خدمة رفعتكم ، أجل ، هاهي ذي ، يامولاتي :

(يقدم صندوقا صغيرا)
ولكن أسأل سمّوكم ، دون تجاوز مني ،
(فضميري يأمرني بالسئوال) لماذا أمرتم
باحضار هذه العقاقير السامة الخطرة ،
التي تسبب الموت البطيء :

لكنها رغم بطئها ، قاتلة .

الملكة : اني لأعجب ، أيها الطبيب ،
انك تسألني مثل هذا السئوال . ألم أكن
تلميذتك لزمن طويل ؟ ألم تعلّمني كيف
أصنع العطور ؟ استقطرها ؟ احفظها ؟ بلى ،
بحيث أن مليكنا العظيم نفسه غالبا ما يلتمس
مني شيئا من هذه العقاقير ؟ أما وقد بلغت هذا الحد
(إلا إذا كنت تسيء الظن بي) أليس من المناسب
أن أتوسّع في معرفتي
بتجارب أخرى ؟ سأختبر آثار
عقاقيرك هذه على مخلوقات كالتي
نحسبها دون ما يدفع لقتلها (وليس بنها بشر)
لكي اختبر مفعولها ، وأطبق
ما يخفف من أثرها ، وبذلك أتعرف
على فوائدها المختلفة وعلى آثارها .

كورنيليوس : ياصاحبة الرفعة
ان هذه الأفعال ستورثك قساوة في القلب :
ثم ان رؤية هذه الآثار سوف يؤدي
إلى الاشمئزاز والعدوى .

الملكة : كن مطمئنا

- يدخل بيزانيو -

(جانبا) ها قد أتى وغد منافق ، وبه سوف أبدأ : أنه من رهط مولاه ، وعدو لابني . كيف الحال

بابيزانيو ؟
أيها الطبيب ، انتهت مهمتك الآن ،
اذهب في سبيلك .

كورنيليوس : (جانبا) أنا أشك في أمرِكِ ، مولاتي ،
ولكنك لن تبلغي ما تقصدين من أذى .

الملكة : (تخاطب بيزانيو) اسمع ، كلمة .

كورنيليوس : (جانبا) أنها لا تعجبنى . فهى تعتقد أنها تملك
سموما كامنة الأثر : وأنا بما تضمر عليم ،
وانى لن أثق بواحدة تحمل ما تحمل هذه من ضغينة
ان تمتلك عقارا يمثل هذه الطبيعة اللعينة .
فما لديها قد يبلّد الحواس ويثقلها قليلا ،
وقد تجرّبه (مثلا) أول الأمر على القطط والكلاب ،
وبعد ذلك تتدرج صعدا : ولكن
ليس من خطر في ما يؤدي ذلك من مظهر الموت ،
أكثر من تعطيل الحواس إلى حين
لتعود نشيطة منتعشة . وهي مخدوعة
بأثر بالغ الزيف : وأنا الأكثر صدقا
سأكون معها بهذا كذوبا .

الملكة : لا خدمة أخرى ، أيها الطبيب ،
حتى أرسل في طلبك .

كورنيليوس : بتواضع استأذن بالانصراف . (يخرج)

الملكة : أتقول أنها ماتزال تبكى ؟ ألا تظن أنها مع الزمن

ستهدأ تأثرتها ؟ ثم تسمح للنصائح
أن تحل محل الحماقات ؟ أعمل جهدك :
وعندما تأتيني بنبأ أنها صارت تحب ابني ،
سأقول لك فورا ، أنك غدوت
عظيما مثل مولاك : بل أعظم ، لأن
آماله جميعا في ركود ، وسُمعَته
تلفظ آخر الأنفاس . العودة لا يستطيعها ،
ولا يقوى على الاستمرار حيث هو : تحويل حاله
بمثابة استبدال تعاسة بأخرى ،
وكل يوم يمر يأتي ليهدم
ما أقامه يوم سابق فيه . ماذا تنتظر ،
من امريء يعتمد على شيء مائل ؟
شيء لا يمكن أن يبني من جديد ، وليس له من صديق .
يقوي ولو على دعمه ؟ (تُسقط الصندوق ويلتقطه بيزانيو)
أنت تلتقط
ما لاتدرك محتواه : لكنك أحسنت صنعا :
انه شيء صنعته أنا ، أنقذ الملك
من الموت خمس مرات . لا علم لي
بشيء أكثر منه انعاشا . بلى ، أرجوك خذه
أنه عربون خير أفضل
أعده لك . أخبر سيدتك كيف
تجرى الأمور حولها : أخبرها ، وكأنك صاحب الفكرة ،
فكر بما تغامر به من تحول ، ولكن فكر

انك ما تزال تحتفظ بمولاتك ، إلى جانب ابني ،
الذى سوف يرعاك . سأحمل الملك
على رفعك إلى أية منزلة ، حسبما
ترغب : ثم أنا نفسي ، أولا ،
أنا التي سيّرتك هذا المسار ، ألزمت نفسي
بالتوسيع عليك في المكاسب . ناد لي النساء :
تأمل في كلماتي . (يخرج بيزانيو)
خادم ماكر وفيّ .
لا سبيل لتغييره : وكيل عن مولاه ،
والمذكّر لها بأن تحكم أطباق
يدها على يد مولاها . لقد أعطيته شيئا ،
لو أخذ منه لحرمها من العديد
من وكلاء حبيبها : وهى من بعد ذلك ،
إذا لم تغيّر من مزاجها ، من المؤكد انها
ستذوق منه كذلك .
- يعود بيزانيو مع الوصيفات -
بلى ، بلى : أحسنتن . أحسنتن :
البنفسج ، وزهور الموسم ، وزهور الربيع
أحملنها إلى حجرتي . تصحبك السلامة يابيزانيو ،
تأمل كل كلماتي . (تخرج الملكة والوصيفات)

بيزانيو : ولسوف أفعل :
ولكني إذا انقلبت إلى خيانة مولاي الكريم
فلسوف أخنق نفسي ، وذاك ما سأفعله بك .
(يخرج)

المشهد السابع ـ المكان نفسه

ـ تدخل أيموجين وحدها ـ

أيموجين : أب قاس ، وزوجة أب خؤون ،
أحمق يطلب يد سيدة متزوجة ،
تسبب في نَفْسي زوجها : ـ أواه ، ياذلك الزوج ،
ياتاج حزني الأسمى ! ياثلاثة ينكأون
جراح ذاكره ! لو أن اللصوص سرقوني ،
مثلْ شقيقَيّ ، لكنك سعيدة : لكن أشد التعاسة
في التشوق للجليل . طوبى لأولئك ،
الذين مهما دنت مراتبهم ، حفظوا حدود رغابهم ،
فحَسُن مذاق راحتهم . ـ من القادم ؟ تبّالكم !

ـ يدخل بيزانيو وإياكيمو ـ

بيزانيو : مولاتي ، سيد كريم من روما ،
جاء من عند مولاي برسائل .

إياكيمو : بشراك سيدتي :
ليوناتس الكريم في أمان ،
ويبلّغ رفعتك أطيب تحياته . (يقدم رسالة)

أيموجين : شكرا سيدي الكريم :
على الرحب والسعة

إياكيمو : (جانبا) كل ما يبدو على ظاهرها غاية في الحسن !
لئن كان لها عقل بهذا الصفاء ،
لكانت فريدة كطائر العنقاء ، وأنا
قد خسرت الرهان . ياشجاعة صاحبيني !

ياجرأة سلّحيني من الرأس حتى القدم ،
وإلا حاربت مدبرا . . .
أو لُذت بالفرار

أيموجين : (تقرأ) أنه واحد من الأكارم وإلى
لطفه أنا مدين إلى الأبد . اكرمي
مثواه بما يستحق ، كما تقديرين
ليوناتس
إلى هنا أقرأ بصوت مسموع .
لكن قلبي في الصميم
تسعده البقية ، ويتلقاها بالشكر .
أرحّب بك ، أيها السيد الكريم ، على قدر
ما لدي من كلمات ترحيب ، وستجد مثله
في كل ما أستطيع من أفعال

إياكيمو : شكرا يا أجمل سيدة .
ترى ، أجنّ الرجال ؟ ألم تعطهم الطبيعة عيونا
يبصرون بها هذه المرفوعة بغير عمد ، وغنيّ غلال
البحر والبر ، ويميزون بها بين
الأفلاك اللاهبة في الأعالي ، وتوائم الحجارة . . .
على الساحل أحصاها ، ألسنا بقادرين ،
إزاء مناظر بهذا البهاء ، على التفريق ،
بين الحسن والقبيح ؟

أيموجين : ما الذي يحملك على العجب ؟

إياكيمو : لا يمكن أن نلوم العين : لأن السعادين والقردة ،

لو خيّرت بين اثنتين كهاتين ، لمالت نحو هذه ،
وأشاحت عابسة عن الأخرى . كما لا يمكن أن نلوم
العقل :
لأن البلهاء في قضية حسن كهذه سيتخذون
القرار الحكيم : ولا هي مسألة ميل طبيعي .
فالفسوق ، بمواجهة رفعة نفيسة كهذه ،
يجعل الرغبة تقذف عبثا ،
لا يسمن ولا يغني من جوع .

أيموجين : ما حقيقة الأمر ؟

إياكيمو : الرغبة الشرهة
تلك الرغبة النهمة التي لا تشبع ، ذلك الحوض
الذي يمتليء ويفرغ معا - يفترس الحَمَل أولا ،
ثم يسعى وراء القمامة .

أيموجين : ماذا ، ياسيدي الكريم ،
قد دهاك ؟ هل أنت بخير ؟

إياكيمو : شكرا ياسيدتي ، بخير :
(يخاطب بيزانيو) أرجوك ياصاحبي ،
قل لخادمي أن يبقى حيث تركته :
فهو غريب غرير .

بيزانيو : كنت في طريقي ، سيدي
للترحيب به (يخرج)

أيموجين : أمولاي بخير ؟ صحته ، أرجوك ؟

إياكيمو : بخير ، سيدتي .

أيموجين : ويميل إلى المراح ؟ آمل ذلك .
إياكيمو : في غاية البهجة : لا يقصّر في ذلك أبدا ،
فقد بلغ به المراح والانشراح أن صاريدعى
البريطاني العربيد .
أيموجين : عندما كان هنا
كان يميل إلى الجد ، وفي أغلب الأحيان
من دون سبب .
إياكيمو : لم أره جادا قط .
كان له زميل فرنسي ، واحد
من كرام القوم ، ويبدو أنه كان يعشق
فتاة فرنسية من موطنه . كان ينفث
الزفرات حرّى ، بينما كان البريطانى البهيج
(أقصد مولاك) يضحك ملء رئتيه صائحا :
« يكاد يمزّقنى الضحك ، إذ يقال لي أن رجلا يعرف
من التاريخ أو الرواية ، أو من خبرته الخاصة
ماهية المرأة ، أجل ، ومالا تستطيع
إلا أن تكونه ، ثم يضحّي بساعات حريته
من أجل وثائق الخطوبة »
أيموجين : أيقول مولاي ذلك ؟
إياكيمو : أجل ياسيدتي ، وعيناه غارقتان بالضحك :
ومن الطريف أن نكون بقربه
ونستمع إليه يسخر من الفرنسي : ولكن تعلم السموات
ان كثيرا من اللوم يقع على بعض الرجال

أيموجين : آمل انه ليس أحدهم .
إياكيمو : كلا : لكن ما أغدقت عليه السماء من النعم
مدعاة إلى مزيد من الحمد . فما أسبغ عليه كثير ،
وما لديك منها ، وانت منه ، ما يجل عن الوصف .
وأنا إذ يأخذني العجب ، يأخذني
الاشفاق كذلك .
أيموجين : ما الذي تشفق عليه سيدي ؟
إياكيمو : اشفق على مخلوقين من كل قلبي
أيموجين : أأنا واحدة منهما ، سيدي ؟
أنظر إليّ ، أي عطب تتبيّنّ في
مما يستدر عطفك ؟
إياكيمو : ياويلتاه ! ما الذي
يحجبني عن الشمس الساطعة ، ويلهيني
في الدياجير بذبالة شمعة ؟
أيموجين : أتوسل إليك سيدي
أن تعطي اجابات أكثر وضوحا
عن أسئلتي . لِمَ تشفق عليّ ؟
إياكيمو : لأن الآخرين
(كنت على وشك القول) يستغلّون ـ لكن
الأمر متروك للآلهة أن تنتقم لذلك ،
وليس من واجبي التحدث فيه .
أيموجين : يبدو أنك تعرف
شيئا عني ، أو أمراً يخصّني ، أرجوك ،

بما أن الخوف من تفاقم الأمول غالبا ما يؤذي أكثر
من التحقّق من سوئها ـ لأن الشرور المؤكدة
أما أن تستعصي على العلاج ، أو أن معرفتها في حينها
قد توحي بعلاج ـ أفصح لي
عما يدفعك إلى القول وما يلجِمك عنه .

إياكيمو : لو كان لى خدّ كهذا
أمرغُ شفتيّ عليه : يد كهذه ، تكاد لمستها
(بل كل لمسة منها) ترغم الروح من متحسسها
ان يقسم بعين الوفاء : هذه اللماحة التي
تفرض أسارها على العين مني إذا زاغت
فتوقفها وتبعث فيها البريق ، ولو أني (إذ تحق عليّ
اللعنة)
ولغتُ في شفاه مبتذلة كالدرجات
الصاعدة نحو الكاپتول(٦) : وأطبقتُ على يدين
زادهما الزيف خشونة (كما زادهما
الكدح) : ثم مال مني الطرف بعين
كابية البريق كذُبالة من دخان
تلقمها حثالة من شحوم : إذن لحق
ان تجتمع طواعين الجحيم في آن معا
لتواجه مثل هذا القرف .

أيموجين : أخشى أن مولاي
قد نسي بريطانيا .

إياكيمو : ونفسه كذلك . لست أنا

الميّال إلى نشر الأراجيف ، فأصف
تعاسة تغيّره : لكن محاسنك
هي التي تستنطق دخيلتي فتجري على لسانِي
ما ينطلق من حديث .

أيموجين : لا أريد سماع المزيد .

إياكيمو : أواه يا أعزّ البشر : مصابكِ ينال مني الفؤاد
باشفاق يسلمني للسقام ! سيدة
بهذا الحسن ، وربيبة مملكة
تزيد أعظم الملوك ملكا ، تشاركها
بغايا أجيرات بمال ملكته يداك ،
مما أغدقت خزائنك ! مغامرات موبوءات
يتعاطين جميع الرذائل من أجل مال
يضفي على النتن رونقا . مسلوفات[٧] كهذه
قد تسمم حتى السموم ! انتقمي ،
والافأن التي حملتك لم تكن مليكة ، ولا أنت
من تلك العترة الطيبة .

أيموجين : انتقم !
كيف لي أن أنتقم ؟ لو صح هذا ،
(ولي فؤاد أخشي عليه من مسمعين
قد يتعجّلان فى ظلمه) لو صح هذا
فكيف السبيل لكي أنتقم ؟

إياكيمو : أيجعلني
أعيش مثل كهنة دايانا[٨] ، متسربلا بما لا يقي من برد ،

وهو يتقافز من وضيعة إلى أخرى ،
على الرغم منك ، وبمال هو مالك ـ انتقمي .
أنا أضع نفسي رهن مشيئتك العذبة ،
أكثر نبلا من ذلك الخائن مخدعك ،
وسأبقى دوما قريبا من وصالك ،
على ثقة وكتمان .

أيموجين : أين أنت يابيزانيو؟

إياكيمو : اسمحى لى أن أقدّم خدمتى طبعة على شفتيك

أيموجين : أغْرِب ، أني لأنكرُ على أذنيّ
أن أقد استمعتا إليك طويلا . لو كنت شريفا
لرويت هذه الحكاية من أجل فضيلة
لا لغرق كالذي تطلب ، دنيئا غريبا .
انت تسيء إلى كريم ، بعيد
عما تقول بُعدكَ عن الشرف ،
وجئت تتحرّش بسيدة تكنّ لك من الاحتقار
ما تكنّه للشيطان . أين أنت يابيزانيو!
سيْبلّغ والدي المليك
بما تجرأت عليه : فلوكان يظن من المناسب
أن يعبث فى بلاطه غريب وقح
كما يعبث فيَ ماخورة رومي ، ثم يعرض
فكرَه الكريه علينا ، فانه يحكم في بلاط

لا يهتم به إلا قليلا ، ولديه ابنة
لا يحترمها على الاطلاق . أين أنت ، بيزانيو !

إياكيمو : ياسعدَكَ باليوناتس ! بوسعي القول :
أن الثقة التي وضعتها سيدتك فيك
تستحق ثقتك بها ، وطيبك البالغ الكمال
يسوّغ ثقتها الأكيدة . يبارك لكما بطول العمر !
سيدة لأكرم سيّد ، لم تعرف مثيله
بلاد ، وانت ، ياسيدته ، لست إلا
قرينة لأكرم الأكرمين . التمِسُ منك المعذرة .
لقد تكلمت بهذا لأعلم إن كان الرباط بينكما
عميق الجذور ، مما يجعل مولاك
على ما هو عليه ، لك دوما : فهو الأسمى
في أخلص السلوك ، ذو سحر طهور
يجتذب جماعات بأكملها إليه :
وقلوب الناس جميعا نصفها يهفو إليه .

أيموجين : أصلحتَ قليلا .

إياكيمو : يتخذ مجلسه بين الناس كمن تنزّل من عَلٍ[٩]
وله سيماء من شمم تعلو به
فوق سيماء البشر . لا تغضبي ،
يا أميرة جليلة الشأن ، انني غامرت
ان أجرّب فيك تصديق رواية زائفة نَجَمَ عنها
توكيد يتوّج رأيك المصيب

في اختيار سيّد نادر المثال ،
تعلمين أنه لن يضل سواء السبيل . فما أكنّ له من حب
حملني على استشارتك بهذا الشكل ، لكن الآلهة جعلتك
(خلافا للأخريات) رابطة الجأش . التمِسُ عفوك .

أيموجين : لا بأس عليك ، سيدي . تصرّف في القصر كأنك في دارك

إياكيمو : أقدّم شكري بكل تواضع . لقد كدت أنسى
ان التمس عطوفتك في طلب صغير ،
لكنه ذو شأن ، وينطوي على أهمية :
مولاك ، وأنا ، وأصدقاء نبلاء آخرون
قد ساهموا في الأمر .

أيموجين : وما ذاك ، رجاء ؟

إياكيمو : بضعة من الروم بيننا ، ومعهم مولاك
(وهو زينة القوم جميعا) قد ساهموا بمبالغ
لشراء هدية للامبراطور :
وأنا (الوكيل عن الآخرين) قد جهزتها
في فرنسا : وهي آنية نفيسة الصنع ، وجواهر
بارعة نادرة المثال ، عزيزة المنال ،
وأنا على شيء من التحسُّب ، لأني غريب ،
وحبذا لو وضعتها في مكان أمين : أتسمحين
بوضعها تحت رعايتك ؟

أيموجين : بكل سرور :
لمولاي يدا فيها ، سأحتفظ بها

في غرفة نومي .

إياكيمو : هي في صندوق
بحراسة رجالي ؛ سأتجرّأ
وأرسلها إليك ، لهذه الليلة فقط :
إذ يجب أن أرحل غدا .

أيموجين : كلا ، كلا ، كلا .

إياكيمو : بلى ، أتوسل إليك : وإلا قصّرت في وعدي
لو أطلت في عودتي . من كَاليا
عبرت البحور على مقصد ووعد
ان أقابل عطوفتك .

أيموجين : أشكر لك ما تجشمت من عناء :
ولكن لا رحيل غدا !

إياكيمو : أنا مضطر لذاك ياسيدتي :
لذا أرجو منكِ ، لو رغبتِ
أن ترسلي كتاب تحية لمولاكِ أن تفعلي ذلك الليلة :
لقد تجاوزت وقتي المحدد ، وهو أمر مهم
بالنسبة لظروف هديتنا .

أيموجين : سوف أكتب .
أرسل الصندوق إليّ ، ولسوف يكون في أمان
ويُعاد إليك بسلام : على الرحب والسعة

(يخرجون)

الفصل الثانى

المشهد الأول ـ بريطانيا ـ أمام قصر سيمبلين

ـ يدخل كلوتن واثنان من النبلاء ـ

كلوتن : مِن سمع بانسان له مثل هذا الحظ ؟
أركّز الهدف وأصوّب ، وتفلتُ الرميَة !
راهنت عليها بمئة باون ، ويطلع لي
نغلٌ ابن عاهرة يحاسبني على الشتائم ،
كأني استدنتُ مسبّاتي منه ، ولا حق لي
في صرفا على هواي .

النبيل الأول : وماذا جنى من ذلك ؟ لقد بعثرتَ
دماغه بضربة كرة .

النبيل الثانى : (جانبا) لوكان فيه من العقل بقدر
ما لدى الضارب لسال منه وانتهى .

كلوتن : عندما يحكم مزاج أمثالنا على الشتائم ،
لا يحقّ لمن هبّ ودبّ ان يحدّد مسبّاته .
صحيح ؟

النبيل الثاني : أبدا ، مولاي ، (جانبا) ولا أن يقطع
من آذانها[1] .

كلوتن : الكلب ابن الكلبة ! أعطيته ما يستحق !
لوكان قدره من مثل قدري

النبيل الثاني : (جانبا) لا نبعثَ من القِدر كل خبيث[2] .

كلوتن : ليس في الدنيا ما يزعجني أكثر من ذلك :
عليها اللعنة ! تمنّيتُ لو لم أكن على ما أنا عليه

من النبل : فهم لا يجرؤون على منازلتي ،
بسبب المليكة أمي : كل من هبّ ودبّ
يحصل على ما يشبع من القتال ، وأنا أروح
وأغدو مثل الديك الذي لا يقدر على مجاراته أحد .

النبيل الثاني : (جانبا) أنت ديك وأبله كذلك ،
تنقّ وتصيح والعُرفْ على رأسك .

كلوتن : ماذا تقول ؟

النبيل الثاني : ليس من اللائق بعطوفتك ان تنازل
كل عابر سبيل تسيء إليه .

كلوتن : كلا ، أعرف ذلك : ولكن من اللائق أن أرتكب
اساءة نحو الأدنى مني .

النبيل الثاني : بلى ، هذا لا يليق إلا بعطوفتك .

كلوتن : وهذا ما أقول .

النبيل الأول : أسمعتَ عن غريب وصل
البلاط هذه الليلة ؟

كلوتن : غريب ، ولم أسمع بالأمر ؟

النبيل الثاني : (جانبا) هو نفسه غريب ،
ولا يعرف بالأمر .

النبيل الأول : هناك إيطالي قد وصل ، ويقال
انه أحد أصدقاء ليوناتس

كلوتن : ليوناتس ؟ نذل منفي ، وشيء آخر ،
قُل عنه ما تشاء . من أخبرك عن هذا الغريب ؟

النبيل الأول : واحد من خدم عطوفتك .

كلوتن : أيليق بي أن أذهب لأرى من هو؟
أليس فى ذلك منقصة ؟
النبيل الثاني : لا يمكن أن ينتقص منك شيء يامولاي .
كلوتن : لا يمكن ذلك بسهولة ، على ما أظن .
النبيل الثاني : (جانبا) أنت غاية في الحماقة ، لذلك
فإن ما ينسِل منك من حمقى لا يبلغهم انتقاص .
كلوتن : سأذهب لأرى هذا الايطالى : فما خسرته
اليوم في لعبة الأنصاب سأكسبه منه الليلة .
هيا . تعال .
النبيل الثاني : أنا في خدمة عطوفتكم . (يخرجون كلوتن والنبيل الأول)
ويلُمِّه من شيطانة ماكرة
تنجب للعالم هذا الحمار ! امرأة
لهذا من العقل ما يخضع له الجميع ، وابنها هذا
لا يستطيع طرح اثنين من عشرين ، لو أهلك نفسه ،
ليخرج بثماني عشر . ويلي أيتها الأميرة المسكينة
يا أيموجين الرفعة ، ما الذي تتحملين ،
بين أب تحكمه امرأة أبيك .
وأم تصنع المكائد كل ساعة ، وعاشق
أشد كراهية من النفي المقيت
الذي لحق بزوجك العزيز ، من فعل
الفراق البغيض الذي يريد . لتدعيم السموات
أسوار شرفك الرفيع ، ولتثبت
ذلك الشامخ ، ذهنك الجميل ، لتبقي

وتنعمي بأوبة الحبيب إلى خير البلاد .   (يخرج)

المشهد الثانى ـ غرفة نوم أيموجين : صندوق في جانب منها
ـ تدخل أيموجين ومعها وصيفة ـ

أيموجين : من هذا ؟ وصيفتي هيلن ؟
الوصيفة : أجل ياسيدتي .
أيموجين : ما الوقت الآن ؟
الوصيفة : منتصف الليل تقريبا ، سيدتي .
أيموجين : إذن لقد قرأت ثلاث ساعات : عيناي متعبتان ،
أطوي الصفحة التى انتهيت إليها : إلى النوم .
لا تأخذي السراج عني ، أتركيه متّقدا :
وإذا استطعتِ النهوض عند الساعة الرابعة ،
أرجو أن توقظيني . لقد غلبني النعاس تماما (تخرج الوصيفة)
استودع نفسى في جناحكم ، أيتها الآلهة ،
ومن أرواح الشرّ وأطياف الليل
التمِسُ منكم الحماية !
(يغلبها النوم . يخرج إياكيمو من الصندوق)
إياكيمو : الجنادب تغني ، وجوارح الانسان المرهقة
تستعيد عافيتها بالراحة . هكذا راح مليكنا
يخفف الوطء على الأعشاب ، قبل أن يوقظ
العفاف الذى جَرح . ياربّة الحُسن ،
ما أبهى الذي تُضفين على الفراش ، يازهرة الطهر الندية !

يا أنقى من المفارش في البياض ! من لي بلمسة !
بقبلة ، قبلة واحدة ! يانادر المرجان ،
ما أغلى ما يطلبون : أنفاسها هي التى
تنفثُ العطر في المكان : لهيب السراج
يرنو إليها ، متشوّقا لما خلف الجفون ،
ليتني أبصر تلك الأنوار المسّورة ، تستظل الآن
تحت تلك الأستار[٣] ، يوشّيها الأبيض واللازورد
من زرقة السماء نفسها . ولكن إلى خطتي .
ملاحظة مافي الغرفة : سأدون كل شيء :
كذا وكذا من الصور : وهناك النافذة ،
زنية فراشها كذا ، الأستار ، النماثيل ،
كذا وكذا ، ثم ، محتويات الغرفة .
آه ، إلى جانب علامات طبيعية حول جسمها
تفوق عشرة آلاف من المنقولات الأدنى أهمية
في برهانها ، وتزيد من أهمية قائمتي .
أيها النوم ، ياصورة الموت ، أثقِل عليها ،
واجعل منها ما يشبه التمثال
الذى ينام في المعابد . تعالَ ، تعال ، (ينتزع
سوارها)
زُلِقّ ، مستعصٍ مثل عُقدة العُقَد .
لقد صار لي ، وهو ما سيشهد في العلن
قدر ما يخفي من قوي عزم
على دفع مولاها نحو الجنون . على نهدها الأيسر
شامة مخمسة الشعاع : مثل النقاط القرمزية

وسط زهرة الربيع . وهذا دليل ،
أقوى مما قد يأتي به أي قانون ، هذا السر
سيرغمه على الظن انى قد تمكنت من القفل ، ونلتُ
منها كنز العفاف ، كفى . لأي غرض ؟
لَم أدوّن هذا ، وهو مغروس ،
مثبت في ذاكرتي ، كانت تقرأ لساعة متأخرة
حكاية (تيريوس)[٤] ، الورقة مطوية هنا
عندما استسلمت (فيلوميل) . لديّ ما يكفي :
لأعُد إلى الصندوق ، وأحكم اغلاقه .
أسرعي ، أسرعي ، ياغيلان الليل ، لكي
يفتح الفجر عين الغراب[٥] ! أنا في الخوف مقيم ،
ولو أن هذه من ملائك الجنة ، لكنني هنا في الجحيم

(تدق الساعة)

واحدة ، ثنتان ، ثلاث ، حان الوقت ، حان .

(يدخل في الصندوق ، ينتهى المشهد)

المشهد الثالث ـ القصر

ـ يدخل كلوتن مع النبيلين ـ

النبيل الأول : عطوفتك أكثر الناس صبرا
في الخسارة ، وأشدّهم برودا إذا جانَبه الحظ .

كلوتن : الخسارة تحيل كل انسان إلى البرود .

النبيل الأول : لكنها لا تجعل كل انسان صبورا إذا كان له
مزاج عطوفتك النبيل . فأنت شديد الحرارة

والهياج عندما تربح .

كلوتن : الربح يدفع كل انسان إلى الشجاعة . لو استطعت الظفر بهذه الحمقاء أيموجين ، لظفرت بما يكفي من الذهب
لقد طلع الصباح ، أليس كذلك ؟

النبيل الأول : بل النهار ، يامولاي

كلوتن : أتمنى أن تصل الموسيقى : لقد نصحوني أن أعطيها[٦] الموسيقى في الأصباح ، يقولون أنها تتغلغل .

(تدخل الموسيقيون)

هيا ، هاتوا الأنغام ، لو استطعتم التغلغل فيها بأصابعكم ، فليكن ، وسنجرّب باللسان كذلك ، وان لم يفلح ، فلتبقَ كما هي : لكني لن أكفّ . أولا ، هاتوا مقطوعة بالغة الروعة والجمال ، وبعدها أغنية عذبة نفيسة ، ذات كلمات غنية عجيبة ، وبعدها لتفكّر بالأمر .

أغنية

اسمعي القُبَّرة تشدو عند أبواب السماء
وشعاع الشمس ذوب في ينابيع الصفاء
والأزاهير تدلّت في عناقيد بهاء
والخزامى الناعسات الطرف صحوٌ وسناء
لكِ مافي الكون : أفنانُ جمال ورواء
حلوتي هيا انهضي !

حلوتي هيا انهضي !

كلوتن : انصرفوا إذن : فان تغلغل هذا فسأكافيء
موسيقاكم بما هو خير : وان لم يفعل ، فالعيب
في أذنيها ، فلا شعر ذنب الحصان ولا أمعاء
العجول(٧) ،
ولا صوت الخصيّ غير المكسور قد يستطيع يوما
ان يُصلح الأمور (يخرج الموسيقيون)

النبيل الثاني : ها قد جاء المليك .

كلوتن : يسعدني اني سهرتُ متأخرا ، فذلك سبب
نهوضي مبكرا : إذ لا يسعه إلا أن ينظر إلى
ما قدمت من خدمة نظرة أبوية .

ـ يدخل سيمبلين ومعه الملكة ـ

صباح الخير ياصاحبة الجلالة ،
ويا والدتي المكرّمة .

سيمبلين : أتقيم هنا في باب ابنتنا العبوس ؟
أترفض الخروج ؟

كلوتن : لقد بادرتُها بصنوف الألحان ، لكنها لا تلقي
لشيء بالا .

سيمبلين : نفي حبيبها ما يزال في أول عهده ،
وهي لم تَسْلُ ذكراه بعد ، ومرور بعض الوقت
يجب أن يمحو آثاره من ذهنها ،
وعندها تصير إليك .

الملكة : أنت مدين للملك جدا

فهو لا يترك فرصة إلا ويشيد بك
أمام ابنته : تمالك نفسك
وأحسن التقرب إليها ، ثم تخيّر
من الأوقات أنسبها ، واجعل من الصدود
ما يدفعك لتقديم تلك الخدمات التي
قصدت أن تقدّم إليها : وأنك نطيعها في كل أمر ،
إلا عندما يكون الأمر إليك بالانصراف ،
عند ذلك تكون غير مكترث .

كلوتن : غير مكترث ؟ أبدا .

(يدخل مراسل)

مراسل : لو سمحت سيدي ، سفراء من روما
أحدهم يدعى كايوس لوكيوس .

سيمبلين : رجل طيب ،
ولو أنه الآن يحمل غضبا إلينا ،
لكنه لا يحمل جريرة ذلك : علينا أن نستقبله
بما يليق بمنزلة الذي أرسله ،
وتجاه شخصه ، بناء على سابق لطفه تجاهنا ،
يجب أن نقدم رعايتنا . يا ولدنا العزيز ،
عندما تفرغ من تقديم الصباح الى سيدتك ،
التحق بالمليكة وربنا ، سوف نحتاج إليك
في مهمة مع هذا الرومى . هيا يا مليكتنا . (يخرج
الجميع باستثناء كلوتن)

كلوتن : إذا كانت مستيقظة ، فسأتكلم معها : وإلا

فلتبقَ راقدةً تحلم . لو سمحتم ، ها ! (يطرق الباب)
أعرف أن وصيفاتها حولها ، ماذا
لو انني دسست في يد احداهن شيئا ، انه الذهب
الذي يفتح الأبواب (وغالبا ما يفعل) بلى ، ويجعل
وصيفات ربة العفة ينقلبن زائفات ، ويسلمن
الغنيمة إلى اللص في مخبأه : وهو الذهب
الذي يؤدي بالمرء الصادق إلى حتفه ، وينقذ اللص :
بل انه أحيانا يشنق اللص والصادق معا :
ما الذي لا يستطيع الذهب فعله أو حلّه ؟ سأجعل
من احدى وصيفاتها مدافعا عني ،
لأنني شخصيا مازلت غير قادر على فهم القضية .
لو سمحتم . (يطرق)

(تدخل وصيفة)

ليوناتس بوستومس

آه ، من لي بحصان مجنّح ! أتسمع بابيزانيو ؟
انه في ملفورد ـ هيفن : اقرأ ، وقل لي
كم تبعد من هنا . بوسع المرء ذي الحاجة العادية
ان يبلغها هناك بمسيرة اسبوع ، فلِمَ لا يسعني أنا
ان أطير إلى هناك بيوم ؟ إذن ، يابيزانيو الصدوق ،
الذي يتوق ، مثلي ، لرؤية مولاه ، الذي يتوق
(بل دعني أقول) ولكن ليس مثلي : لكنه يتوق

بدرجة أدنى . آه ، ليس مثلي :
لأن توقي فوق الفوق : وعجل بالمقال
(فالناصح في الحب يجب أن يملأ المسامع
حتى تختنق الحواس) كم المسافة
إلى « ملفورد » المباركة هذه . وعلى ذكر ذلك ...
قل لي كيف تنزّلت السعادة على « ويلز »
حتى ورثت مرفأ كهذا . ولكن ، قبل كل شيء ،
كيف نتسلل من هنا : وعن الفترة
من الزمن التي ستمر بين مغادرتنا
وعودتنا ، كيف سنعتذر : ولكن أولا ، كيف نرحل
...
ولم نفكّر بالعذر قبل الأوان ؟
سنتحدث في الأمر بعد حين . أرجوك تكلم ،
كم من عشرات الأميال سنتخلص منها
بين الساعة والساعة ؟

بيزانيو : عشرون بين شمس وشمس ،
كفاية عليك ياسيدتي ، بل أكثر مما يجب . ...

أيموجين : لكن من يسعى إلى مشنقته ، يارجل ،
لا يمكن أن يسير بهذا البطء : لقد سمعت عن مباريات
كانت الخيل فيها تنساب أسرع من حبات الرمل
في دورق الساعة الرملية . لكن هذه حماقة :
اذهب وقل لوصيفتي أن تتصنّع المرض ، قل ...
انها ذاهبة إلى أهلها ، واحضر لي على الفور
بذلة خيّال ، على ألا يزيد قيمتها على ما يناسب

زوجة فلاح .

بيزانيو : سيدتي ، الرأي رأيك .

أيموجين : أنا أرى ما أمامي ، يارجل : ليس هنا ، ولا هنا ،
ولا ماورائي ، إلا ما يغلّفه ضباب ،
ولا أقوى على الرؤية من خلاله . أسرع ، أرجوك ،
وافعل ما أمرتك به : فليس لديّ من مزيد :
ولا طريق سالك أمامي سوى طريق « ملفورد »
(يخرجان)

المشهد الثالث - ويلز : أمام كهف بيلاريوس

- يدخل بيلاريوس ، كيديريوس وآرڤيراكوس -

بيلاريوس : يوم جميل لا يحمل على ملازمة الدار
من سقفهم واطيء كسقفنا ! لندلف من هذا الباب
الذي يعلّمنا عشق الطبيعة ، والانحناء
في طقوس الصباح المقدسة . أبواب الملوك
شاهقة العلو كي يخطر العمالقة في دخولها مختالين ،
عالية عمائمهم الكافرة ، من دون
تحية للشمس . سلاما أيتها السماء البهية !
نحن نقطن صخر الجبال ، لكننا لا نسيء إليك
شأن المتكبرين من البشر .

كيديريوس : سلاما ياسماء !

آرفيرالوس : سلاما يا سماء !

بيلاريوس : والآن إلى لهونا الجبلي ، لنصعد ذلك التل !
سيقانكم فتيّة : أنا سأضرب في هذه البطاح . تأملا ،

عندما تبصراني من علٍ بحجم العصفور ،
ان المنزلة هي التي تضع وترفع ،
وتفكّرا حينذاك بما رويت لكما
عن القصور والأمراء ، وعن خدع الحرب
فهذه النصيحة ليست بالنصيحة إذا هي قدمت
ولم تقابل بالاعتراف بها . فإن أدركنا ذلك
أفدنا من كل ما تقع العين عليه :
ومما يبعث فينا الراحة اننا غالبا ما نجد
أضعف الهوام في مأمن دونه مأمن
النسر المشرّع الجناح . يالها من حياة
أكثر نبلا من توجس المحذور :
أكثر غنى من فعل لا شيء من أجل منصب ،
أبعث على الفخر من السير بمطرف حرير لم تسدّد ثمنه :
أفعال كهذه قد تكسب المرء حسن مظهر ،
لكنها لا تسدّد عنه الديون : تلك حياة لا تقاس
بحياتنا .

كيديريوس : أنت تتكلم عن خبرة : نحن الأغرار المساكين
لم نَطِر بعيدا عن أعشاشنا ، ولا نعرف
نوع الهواء على مبعده من هنا . قد تكون هذه الحياة
أفضل
(ان كانت الحياة الهادئة أفضل) وأحلى من حياة
عرفتها أشد قسوة ، أو قد تكون أكثر ملاءمة
لما بلغتَ من عمر ، لكنها بالنسبة إلينا

صومعة جهل ، أسفار في المنام ،
سجن ، أو مدين لا يجرؤ
على تخطّي الحدود .
آرڤيراكوس : ما الذي سنتحدث عنه
عندما نبلغ من العمر ما بلغتَ؟ عندما نسمع
المطر والريح تضرب عتمات الشتاء؟ وكيف
في هذا الكهف الخانق سنقطع بالحديث
ساعات الجماد؟ نحن لم نرَ شيئا ،
نحن متوحشون : متوثبون كالثعلب نحو الطريدة ،
مقاتلون قتال الذئب من أجل ما نأكل :
شجاعتنا في مطاردة كل ما يطير : محبسنا
نجعله غناء في قفص ، كما يفعل الطائر الحبيس ،
ونغني بحرية عبوديتنا .
بيلاريوس : لك أن تتكلم هكذا !
هل أتاك حديث المرابين في المدينة ،
هل عرفتهم عن كثب ، أم عرفت فنون البلاط
الذي يصعب تركه صعوبة البقاء فيه ، إذ بلوغ القمة فيه
سقوط محقق : أو هو زلق بحيث
يكون الخوف فيه لا يقل خطرا عن السقوط : أعرفت
جهد الحرب ،
تعباً يبدو انه لا يطلب سوى الخطر
باسم صيت وشرف يهلك آناء الطلب ،
ويغلب ألا يذكر إلا بسوء

يسجل الفعل الحميد . بلى ، في غالب الأحيان
يكسب الشر من فعل الخير ، والأسوأ من ذلك
عليك أن تنحني أمام اللائم . أواه يا أولادي ، هذه
قصة
قد تتجسد للعالم فيّ : فعلى جسدي آثار
من سيوف الروم ، وكانت سمعتي ذات يوم
الأعلى ، بين خير المشاهير . كنت أثيراً عند سيمبلين ،
وإذا جرى الحديث عن صنديد ، كان اسمي
عنه غير بعيد : يومها كنت كشجرة
أثقلت أغصانها الثمار . ولكن ذات ليلة ،
إذ بعاصفة ، أو هجمة لصوص (سمّها ما تشاء)
أطاحت بما حملت من أطايب الثمار ، بل من أوراق ،
وخلفتني عاريا بوجه الأنواء .

كيديريوس : ياللحظ القلّب !

بيلاريوس : ولم يكن ذنبي (كما أخبرتكما مرارا)
سوى أن اثنين من الأشرار ، وقد تغلّب منهما زائف الأيمان
على سمعتي النظيفة ، فأقسما أمام سيمبلين
انني تآمرت مع الروم ، وهذا
ماجرّ عليّ النفى ، وها هي عشرون عاما
وهذه الصخرة ، وهذه البطاح هى عالمى ،
حيث عشت في حرية البساطة ، ووفّيت
من ديون التُقى للسماء أكثر مما وفّيت
في كل ما مضى من حياتي . ولكن هيا إلى الجبال !

ليس هذا بكلام صيادين ، من يُصب
الغزال أولا يكن سيد الوليمة ،
وسيقوم الآخران على خدمته ،
ولن نخشى تسمما ، وهو ما يتربص
في موقع المنزلة الأعلى : ألاقيكما في الوديان .
(يخرج كيديريوس وآرفيراكوس)
ما أصعب اخفاء توهجات الطبيعة !
لا يعلم هذان الولدان أنهما ابنا الملك ،
كما لا يحلم سيمبلين أنهما على قيد الحياة .
فهما يحسباني أباهما ، ورغم نشوئهما على هذه البساطة
في كهف يحمل على الانحناء ، فإن أفكارهما تحلّق
إلى سطوح القصور ، إذ تحفزهما الطبيعة
على السمو ببسائط الأمور ، بشكل
لا تدركه أحابيل الآخرين . پوليدور هذا
وريث سيمبلين ومملكته ، وقد
سماه الملك أبوه كيديريوس - ربّاه !
عندما اقتعدُ الكرسي مثلث القوائم ، وأتحدث
عما بلوتُ في الحروب ، تتدفق مشاعره
لتواكب حكايتي ، إذ أقول « هكذا سقط عدوي
وهكذا نزلتُ بقدمي على عنقه » في تلك اللحظة
كانت دماء الأمراء تتوهج في خديه ، فيتعرّق
وتشتد أوصاله حتى يتخذ له هيئة
تمثل ما أقول من كلمات . وأخوه الأصغر ، كادوال ،
الذي كان يوما أرڤيراكوس ، في هيئة تشبه هذه

كان يبعث الحياة في كلامي ، ويزيد في الكشف
عما يفهم منه . هيا ، لقد انطلقت الطرائد !
أواه ياسيمبلين ، تعلم السماء ، كما يعلم الضمير
انك ظلمتني بالنفي : ويومذاك
تسللت بهذين الطفلين ، وهما في الثالثة والثانية
آملا أن أحرمك الخَلَف
كما حرمتني من أطياني . يوريفيلي ،
أنت التي قمتِ على تربيتهما ، فحسباكِ لهما أمّا ،
وفى كل يوم يقدمان فروض التكريم لقبرهما :
...
أما أنا ، بيلاريوس ، الذى يدعى موركان ،
فهما يحسباني أباهما حقا . لقد خرجَت الطرائد .
(يخرج)

المشهد الرابع - ريف بجوار ملفورد - هيڤن

- يدخل بيزانيو وأيموجين -

أيموجين : أنت أخبرتني عندما ترجّلنا عن الخيل ، أن المكان
قريب من هنا : أن أمي لم تتشوق من قبل
لرؤيتي كما أتشوق الآن - پيزانيو ! يارجل !
أين بوستومس ؟ ما الذي في ذهنك
بحيث يحملك على التحديق هكذا ؟ لم تنفث تلك
الحسرة ...
من أعماق كيانك ؟ من له مثل هذه السمات
يفهم على أنه أمرؤ في حيرة من أمره
فوق ما يمكن تفسيره . أتخذ لنفسك هيئة

لا تبعث على مثل هذا الخوف . قبل أن يتمكّن الجنون
من سوىّ مشاعري . ماذا وراءك ؟
لِمَ تعرض عليّ تلك الورقة بهذا
الشكل المريب ؟ أن كانت بشائر خير
فاسبقها بابتسام ! وان كانت غير ذلك
عليك الاحتفاظ برباطة جأشك . خط زوجي ؟
ايطاليا اللعينة تلك قد غيّرت من حاله ،
وهو الآن في مأزق وخيم . تكلم يارجل ، كلامك
قد يخفف الصدمة التى لو قرأت عنها
لتسببت فيّ هلاكي .

بيزانيو : تفضلي واقرأي ،
وسوف تجديني (ياويلتاه) امرأ
تولى عنه الحظ

أيموجين : (تقرأ) سيدتك ، بابيزانيو ، قد لوثّت بالعهر
فراشي : والأدلة على ذلك تُسيل الدماء
في أحشائي . أنا لا أتحدث مدفوعا بظنون ضعيفة ، بل
من دليل
يعادل في القوة شدة حزني ، وفي الحتمية قدرما أنوي
من الانتقام . ذلك الجزء ، يابيزانيو ، يجب أن تقوم به
عنى ،
إذا لم يكن اخلاصك قد تلّوث بأنفاس منها ،
فلتقم يداك بالاجهاز على حياتها : سوف أعطيك
الفرصة في ملفورد ـ هيفن : لديها رسالة مني
للذهاب إلى المكان : فإذا خشيت أن تضرب ،

وتؤكد لي اتمام الأمر ، فأنت ضليع في
عارها ، وأنت مقصّر في اخلاصك نحوي .

بيزانيو : ماحاجتي ان استل سيفي ؟ فالورقة
قد سبقت في حزّ نحرها . كلا ، انها فرية
حافتها أشد حدة من السيف ، ولسانها
أمضى في السم من أفاعي النيل ، التي أنفاسها
تحملها الرياح الهوج وتدور بها
في أرجاء الأرض جميعا . تجد الملوك والملكات وعِلْية القوم
والصبايا والعجائز ، بل أسرار القبور
ملتفة حولها هذه الفِرية الخبيثة . خيراً ، مولاتي ؟

أيموجين : خائنة فراشه ؟ كيف تكون الخيانة ؟
ان أسهر الليل في الفراش ، أفكّر فيه ؟
أن أذرف الدموع بين الساعة والساعة ، وان غلب النوم الطبيعة ،
يقطعه حلم مخيف اشفاقا عليه ،
فيسلمني البكاء للسهر ؟ تلك خيانة فراشه ، تلك ؟

بيزانيو : وأسفاه ، ياسيدتي الطيبة ؟

أيموجين : أنا خائنة ؟ ضميرك شاهد : يا أياكيمو
لقد اتهمته بالخلاعة يوما ،
وعند ذلك بدَت عليك علائم النذالة : والآن أظن
أن وجهك استعاد طيبه . احدى بنات الهوى في ايطاليا
(خضراء دِمَن مثل أمها) قد غرّرت به :
يالي من مسكينة مضى عهدها ، ثوت تجاوزه الطراز ،

ولأني أثمن من أن يلقى بي جانبا
يجب أن أمزّق ـ فلا قطع أربا ! آه ،
ياعهود الرجال خوّانه النساء ! مظاهر الطيب جميعا ،
بفورتك أيها الزوج ، سيكون مردها
إلى تصنّع لئيم ، لا ينتمي إلى منبته ،
بل يتشكل طعما ، لصيد النساء .

پيزانيو : اسمعيني ياسيدتي الطيبة .

أيموجين : الرجال الصادقون المخلصون ، من أيام اينياس ،
الخائن ،
كانوا يعدون من الخونة : وتباكي سينون(٤)
كان يشوّه الكثير من الدموع الطاهرة ، ويستدرّ العطف
من أشد المفاسد سواءا ، كذلك أنت باپوستومس
ستبعث الفساد في جميع الأشراف من الرجال
فالصالحون والمخلصون سينقلبون زائفين حانثين
بسبب سقطتك الكبرى . هيا ياغلام ، كن مخلصا
ونفّذ أمر مولاك . وعندما تقابله
أشهد قليلا على طاعتي . انظر ،
ها أنا استل السيف بنفسي ، خذه ، واضرب
موضع حبي البريء ، قلبي :
ولا تخف ، فهو خال من كل شيء عدا الحزن .
مولاك ليس بداخله ، وقد كان حقا
ما يغنيه . نفّذ أمره ، اضرب .
قد تكون شجاعا في قضية أخرى ،

لكنك الآن تبدو جبانا .
بيزانيو : بُعداً ، يا آلة شوهاء !
لن تمسّي يدي بلعنة .
أيموجين : ولِمَ ، فاني يجب أن أموت :
وان لم أمُت على يدك ، فانك
غير مخلص في خدمة مولاك . ضد قتل النفس
ثمة حَظر من الآلهة
يشلّ من يدي الكليلة . هلمّ ، هو ذاقلبي ،
(وهذا شيء يحميه ، مهلا ، مهلا ! لا حاجة لما يحميه)
طيّعا كالغِمد . ماذا هنا ؟
كلمات المخلص ليوناتس
كلها انقلبت إلى هرطقة ؟ بُعدا ، بُعدا ،
يامفسدي إيماني ! لن تكوني بعد اليوم
سواتر تحمي قلبي : هكذا يسير الحمقى المساكين
مؤمنين بالهراطقة : ومع أن أولئك المخدوعين
يحسون الخيانة أشد قوة ، لكن الخائن
يقع في وَهدة أشد بلاء .
وانت يابوستومس ، يامن حملتني
على شق عصا الطاعة ضد المليك والدي ،
وجعلتني أجلل بالزراية جهود الخاطبين
من رهط الأمراء ، لتجدنّ بعد حين
ان ذلك ليس من مألوف السلوك ، بل
من المستهجن الغريب : وانه ليحزنني
أن أراك يوم تلقي بك جانبا تلك

التي تتهالك اليوم عليها ، فتعود بك الذكرى
لتتلقى مني وخزات عذاب . أرجوك ، أسرع :
فالضحية تتوسل إلى الجزار . أين سكينك ؟
أنت متهاون في تنفيذ أمر مولاك
فأنا راغبة فيه كذلك .

بيزانيو : ياسيدتي الكريمة :
منذ أن تلقّيت الأمر بالقيام بهذا العمل
لم يغمض لي جفن .

أيموجين : نفّذ ، وبعدها تخلد للنوم .

بيزانيو : ليقتلع السهر عيني قبل ذلك .

أيموجين : لِمَ إذن
تجشّمت العناء ؟ لماذا قطعت
كل هذه المسافات متظاهرا ؟ هذا المكان ؟
ما فعلته أنا وما فعلت أنت ؟ جهد خيلنا ؟
ما تطلّب استدعاؤك من وقت ؟ البلاط المضطرب
بسبب غيابي ؟ حيث لا أنوي
إليه من رجوع . لمَ أذهب إلى هذا الحد
لكي ترتخي عزيمتك بعد أن اتخذتَ موقعك
وها هو الغزال المختار نصب عينك ؟

بيزانيو : كسباً للوقت
لأخسر تكليفا بهذا السوء ، وفي آناء ذلك
اهتديت إلى وسيلة : ياسيدتي الفاضلة .
استمعي إليّ في صبر .

أيموجين : تكلّم حتى ينبري لسانُك ، تكلّم :
لقد سمعتُ انني فاجرة ، واذني التي
صكّها ذلك السوء لا يمكن ان تتلقى جرحا أمضى
ولا طعنة أشد وقعا . ولكن تكلم .

بيزانيو : اذن ، سيدتي
حسبتّ انك لن ترجعي .

أيموجين : محتمل جدا ،
إذ أنك جئت بي إلى هنا لتقتلني .

بيزانيو : ولا هذه :
ولكن لو كانَ لي من الحكمة قدر ما لديّ من اخلاص ،
إذن لنجحتُ في مسعايٍ : لابدّ
إن مولاي قد مسّه الضر : ثمة لئيم ،
أجل ، متفرد في نذالته ، قد ألحق بكما معا
هذه الاساءة اللعينة :

أيموجين : رومية من بنات الهوى ؟

بيزانيو : كلا وحياتي :
سوف أشيع نبأ موتك ، وأرسل إليه
اشارة تحمل دم الجريمة . فانني قد أمرت
أن أفعل ذلك : سيشعرون بغيابك عن البلاط ،
وهذا ما سيؤكد الاشاعة .

أيموجين : إذن ، أيها الفتى الطيب ،
ما الذي سأفعله آناء ذلك ؟ أين أقيم ؟ كيف أعيش ؟
وان عشتُ فأين الراحة ، عندما أكون

ميتة في نظر زوجي ؟

پيزانيو : لو جرعتِ إلى البلاط ـ

أيموجين : لا بلاطَ ، ولا والدَ ، ولا مزيداً من الخصام
مع تلك القاسية ، النبيلة ، الخاوية من كل فضل ،
ولا ذلك الذي عربون حبّه كان لي
أشبه بالحصار المريع .

پيزانيو : ان لم يكن في البلاط ،
فيجب ألا يكون مقامك في بريطانيا .

أيموجين : أين إذن ؟
هل تشرق الشمس إلا في بريطانيا ؟ والنهار ؟ والليل ؟
هل لهما وجود إلا في بريطانيا ؟ في هذا العالم الأرحب
تبدو بلادنا ذات انتماء إلى العالم ، لا واقعة فيه :
في اللب من الرحب ، عشّ من التغريد : أرجوك قل
ثمة احياء خارج بريطانيا .

پيزانيو : لشدّ ما يسرّني
ان تفكري بمكان آخر : السفير
لوكيوس الرومي يصل إلي ملفورد ـ هيڤن
غدا . فلو استطعت أن تتلفّعي بشملة
دكناء مثل حظكِ ، وأخفيتِ
ذاك الذي لو تبدّى لكان
تعريضا إلى خطر ، إذن لوطئت مسلكا
رحبا على أحسن مرأى ، وقد يكون قريبا
من مقام بوستومس ، بل قد يدنو

بحيث لو لم تتميز لناظريك أعماله ، فلا أقل
من أن تصل كل ساعة إلى مسمعك أخباره
كلما أراد حراكا .

أيموجين : من لي بمثل تلك الوسيلة ،
ولو على حساب حشمتي ، أو موتها ،
فاغامر وآخذها .

انيو : حسنا إذن ، إليك ما أريد :
عليك أن تنسي أنك امرأة : تحولي
من الأمر إلى الطاعة : من الخوف والدلال
(إذ هما في خدمة جميع النساء ، لابل هما
في اللب من كل امرأة) تحوّلي إلى شقاوة الفتيان ،
بلذعات جاهزة ، واجابات عاجلة ، واندفاع ،
واستعداد دائم للعراك : لا بل يجب
ان تنسي تلك الميزة النادرة في الخد ،
فتعرضيه (ولكن ، أواه ، ياللقلب الأقسى ،
الذي لا دواء له) وتكشفيه لشمس
يلوّح وهجها كل ما يلمس : وانسي
كل ما يرهق من لوازم الحسن ، التي بسببها
استنزلت غضب ربه الحُسن .

أيموجين : بل اختصر :
أكاد أدرك غرضك ، وقد أوشكت
أن أغدو رجلا .

بيزانيو : ابدأي أولا بالظهور بمظهر رجل .
لأنني فكرت بالأمر مسبقا ، فقد هيأت

(وحملت في بعض متاعبي) صدرية وقبعة وسراويل
١٧٠ ٠٠٠
مناسبة مع جميع ما يلحق بها ، ستقدرين بوساطتها
(وبما تقدرين عليه من محاكاة .
الشباب في مثل هذا العمر) أن تقدمي نفسك
أمام لوكيوس النبيل ، وتعرضين الالتحاق بخدمته :
اشرحي له
ما أنت بارعة فيه ، سيدرك ، لاشك
ان كان ممن يستعذب سماع النغم ، ان عليه ٠٠٠ ١٧٦
الاسراع في استقبالك : لأنه رفيع الأصل ،
وهو ، فوق ذلك ، بالغ الطهر . أما حاجاتك في
الغربة :
فأنا وما أملك رهن اشارتك ، ولن أقصّر
في البداية ولا في مواصلة العون .

أيموجين : أنت مصدر كل الراحة
التي تنفحني بها إلى الآلهة . أرجوك أسرع ، ٠٠٠ ١٨١
فأمامنا الكثير مما يجب التفكير فيه : لكننا سننهض
بما يقيّضه لنا الزمن المؤاتي . هذه المحاولة
أنا مستعدة لها ، وسوف أسير بها
بشجاعة الأمراء . هيا بنا ، أرجوك . ٠٠٠ ١٨٥

بيزانيو : حسناً ، مولاتي ، علينا الاسراع في الوداع ،
لئلا ينتبهوا إلى غيابي فيشكوا
انني سرت بك من البلاط . سيدتي الكريمة ،
هذا صندوق ، أخذته من الملكة ،

والذي فيه ثمين : فلو أصابك الدوار في البحر ،
أو آلام المعدة في البر ، فإن درهما من هذا
يزيل كل الأوجاع . هيا إلى مكان ظليل ،
وارتدى ملابس الرجال : لتحملك الآلهة
على خير سبيل !

الوصيفة : من الذي يطرق الباب ؟

كلوتن : سيد .

الوصيفة : لا أكثر ؟

كلوتن : بلى ، وابن سيد كريم .

الوصيفة : ذلك أكثر
مما يستطيع الفخر به بعض من لهم خياطون
مرتفعة أجورهم قدر خياطيك ، ما مطلب عطوفتك ؟

كلوتن : مطلبي شخص مولاتك ، أهي جاهزة ؟

الوصيفة : أجل ،
لتلازم مقصورتها .

كلوتن : سأعطيك ذهبا ،
لقاء ما تروين عني من خير .

الوصيفة : كيف ؟ أبيعك سمعتي ؟ أم أروي عنك
ما سأحاسبه خيرا ؟ الأميرة ! (تخرج الوصيفة)

(تدخل أيموجين)

كلوتن : صباح الخير يا أجملهن : هاتي يدك الحلوة يا أخت .

أيموجين : صباح الخير سيدي . أنت تصرف كثيرا من الجهود

ولا تحصل غير العناء : ما أقدمه من شكر
يظهر لك اني فقيرة بعباراته ،
ولا أقوى على التفريط بها .

كلوتن : ومع ذلك أقسم انني أحبك .

أيموجين : لو لم تقل غير ذلك . لكان الأمر عندي سواء :
ولوأقسمت مع ذلك ، لبقي جزاؤك
انني لا أحفل بما تقول .

كلوتن : ليس هذا بجواب .

أيموجين : لو أنك لن تقول انني لزمت الصمت ،
لما نطقت بشيء . أرجوك كفّ عني ، وإلا
أظهرت لك من الغلظة ما يعادل
أفضل ألطافك : فبعض غزير معرفتك ،
وأنت العليم ، يجب أن تعلمك الكفّ .

كلوتن : أكفّ عنك وأنت بهذا الجنون . عين الخطيئة ،
ولن أقدِم عليها .

أيموجين : الحمقى ليسوا بمجانين .

كلوتن : أتقولين أني أحمق ؟

أيموجين : بما أني مجنونة فاني أقولها :
عندما تغدو صبورا ، لن أغدو مجنونة ،
وذلك يشفينا معا . يؤسفني جدا ، سيدي ،
أنك ترغمني على نسيان تصرفات السيدة ،
وتجعلني أطيل الكلام : لتعلمنّ الآن بأنني ،

وأنا العليمة بمشاعري ، أعلن صراحة
وصدقا ، بانني لا أحفل بأمرك ،
واننى علي شدة اقترابي من العوز للاحسان
(إذ اتهم نفسي) أكرهك : وحبذا
لو انك أحسست بذلك قبل أن أجهر به .
كلوتن : هذه خطيئة
بحق الطاعة ، وهي واجبك تجاه أبيك ، لأن
الرباط الذي تزعمين مع ذلك الدنيء المهين ،
ربيب الصدقات ، المقتات على بارد المآكل
من فُتات البلاط ، ليس برباط ، أبدا ،
ومع أن من المقبول بين الفئات الدنيا
(ومن ذا الذي يفوقه دناءة ؟) ان تلتحم الأرواح
(بين من لا ينسِل منهم من أتباع
سوى الأراذل والشحاذين) بلِحْمَةٍ من جنسها ،
لكنك ممنوعة من مثل ذلك التصرف
بما تفرضه مطاليب التاج ، ويجب ألاتلوثي
ما يزينه من ألق نفيس بعبد دنيء ،
بتابع وضيع ، وأجير مرذول ،
وخادم مأمور ، لا يرقى إلى شيء .
بوجين : يالك من سافل ،
لو كنتَ ابن أكبر الأكابر ، ولا أكثر

مما أنت عليه ، لكنت أحطّ من أن
تكون سائس خيوله : ولبلغتَ مرتبةً ترقى بك
إلى موضع الحسد ، لو وضعت
جميع فضائلك في الميزان لتجعل منك
جلادا صغيرا في مملكته ، ولغدوتَ مكروها
لصعودك إلى تلك المنزلة .

كلوتن : ليضربه الوباء !

أيموجين : لا يمكن أن يصيبه من البلاء أكثر من أن
يُذكر اسمه على لسانك . كساؤه الأدنى ،
مما التفّ حول جسده ، أعز
في نظري من كل ما يعلوك من شعر ،
لو صارت كل شعرة رجلا . أين أنت يابيزانيو !
(يدخل بيزانيو)

كلوتن : « كساؤه ! يالعنة الشيطان ـ

أيموجين : إلى وصيفتي دوروثي ، أسرع فورا .

كلوتن : كساؤه !

أيموجين : يطاردني شبح أحمق ،
يرعبني ويزيد من غضبي . اذهب وقل لوصيفتي
أن تبحث عن سوار تصادف
ان انزلق عن معصمي : كان لمولاك .
عليّ اللعنة لو بادلته بكل ما يملك
أي مليك في أوربا ! أظن اني
رأيته هذا الصباح : واثقة أنا .
أمس كان حول معصمي ، وقبّلته :

آمل أنه لم يذهب عني ليقول لمولاي
أني أقبّل سواه .
لن يضيع .

بيزانيو : آمل ذلك : اذهب وفتش . (يخرج بيزانيو)

كلوتن : لقد أهنتني :
« كساؤه الأدنى » !

أيموجين : أجل ، قلتْ ذلك ياسيدي :
ان رمت أن تجعل منها قضية ، هات شهودا عليها .

كلوتن : سأبلّغ والدكِ .

أيموجين : ووالدتكَ أيضا :
فهي صاحبتي الطيّبة ، وآمل أنها ستظن
بي أسوأ الظنون . وهكذا أسلّمك ، سيدي
إلى أسوأ حال . (يخرج)

كلوتن : سأنتقم لنفسي :
« كساؤه الأدنى » حسنا . (يخرج)

المشهد الرابع ـ روما ـ دار فيلاريو

ـ يدخل پوستومس مع فيلاريو ـ

پوستومس : لا عليك ، سيدي : وددت لو كنت واثقا
من استمالة المليك قدر وثوقي بأن شرفها
سيبقى مصونا .

فيلاريو : ما الذي تتوسل به للمليك ؟

پوستومس : لا شيء : سوى انتظار التغيّر فى الزمان ،
أرتجف في حال هذا الشتاء وأتمنى

قدوم أيام أكثر دفأ : بهذه الآمال المهدّدة
لا أكاد أوفيك سوى ما تستحق من حب ،
وان اخفقت الأيام مِتُّ وفي عنقي دَيْنُك .

فيلاريو : ان ما لديك من طيب وحسن معشر
ليرجع على كل ما أقدر عليه . لابد أن المليك
قد سمع الآن من أوكَيتس العظيم : كايوس لوكيوس
سيقوم بمهمته كاملة . وأظن أن المليك
سيدفع الجزية : ويرسلُ ما تأخر منها
أو يجابه أصحابنا الروم الذين ماَ تزال ذاكرهم
مائلة ف ى ما حملوا ُمن أذى .

پوستومس : أنا أعتقد
(رغم أني لست بالسياسي ولا أريد أن أكون)
بأن هذا سيؤدي إلى حرب ، ولسوف تسمع
أن الكتائب الموجودة في كاليا الآن ستهرع
للنزول بأرضنا البريطانية التي لا تهاب قبل أن تسمع
عن أي فلس يدفع جزية . فأهل بلادنا
اليوم أكثر تنظيما مما عهدهم يوليوس قيصر
يوم تبسّم ساخرا من ضعف مهارتهم ، لكنه وجد
شجاعتهم
مما يحمله على العبوس . فنظامهم
(الذى تَحْدوه الآن صنوف منّ شجاعتهم) سيظهر
لمن يطلبون امتحانهم أنهم شعب
يتفوّق على سواهم من العالمين .

(يدخل اياكيمو)

فيلاريو : انظر ! هذا إياكيمو !
پوستومس : لقد عدوتَ كأسرع الأرانب في البر ،
وعانقَت شراعَكَ جميعُ رياح الدنيا
حتى خفّت بك السفين .
فيلاريو : مرحبا سيدي .
پوستومس : أحسب أن اقتضاب جوابك دفع
إلى سرعة عودتك .
إياكيمو : صاحبتك
امرأة من أجمل من رأت عيني -
پوستومس : لذا فهي الأفضل ، وإلا فليكن جمالها
اطالة من شباك تغري بها زائف القلوب
فتكون زائفة معهم .
إياكيمو : هذه رسائل لك
پوستومس : محتواها طيب ، كما أرجو .
إياكيمو : ذلك محتمل جدا .
پوستومس : هل كان كايوس لوكيوس في بلاط بريطانيا
عندما كنت هناك ؟
إياكيمو : كانوا يتوقعون وصوله ،
لكنه لم يصل في ذلك الحين .
پوستومس : مايزال كل شيء بخير .
أما تزال تلك الجوهرة متألقة كعادتها ،
أم أنها خَبتْ قليلا لطول ما زينّت يديك ؟
إياكيمو : لو انني فقدتها ،

لخسرت ما يعادل قيمتها ذهبا ـ
أنا مستعد لرحلة أطول من هذه مرتين ، لأ ستمتع
بليلة ثانية قصيرة الحلاوة كالتي
عرفتُ في بريطانيا ، لقد ربحت الخاتم
پوستومس : الجوهرة يصعب العثور على مثلها .
إياكيمو : أبدا ،
لأن صاحبتك سهلة المنال .
پوستومس : لا تجعل ياسيدي
من خسارتك موضوع تندّر : أحسبك تعرف أننا
يجب ألا نبقى أصدقاء .
إياكيمو : بل يجب ، ياسيدي الكريم
ان حفظتَ العهد . لو أنني لم أنقل إليك
انني عرفت[٨] صاحبتك لكان
علينا أن نستمر في التساؤل ، لكنني الآن
أصرح أنني قد ظفرت بشرفها ،
إلى جانب خاتمك ، ولست المسيء
إليها أو إليك ، لأنني لم أتصرف إلا
بإرادتكما معا .
پوستومس : لو استطعت أن تبرهن
أنك قد تمتّعت بها في الفراش ، فيدي
وخاتمي ملك لك . وإلا فإن الفكرة الخبيثة
التى حملتها عن شرفها الطاهر تربح ، أو تخسر ،
سيفك أو سيفي ، أو تتركهما معا دوننا
لمن قد يعثر عليهما .

إياكيمو : سيدي ، إن أدلتي ،
وهي على هذا القرب مَن الحقيقة ، كما سأبين ،
يجب أن تحملك أولا على التصديق ، ولسوف
أغرزها بقسم ، لا شك عندي
أنك ستكفيني مؤونته ، عندما تكتشف
أنك لست بحاجة إليه .
پوستومس : هات ما عندك .
إياكيمو : أولا ، غرفة نومها ،
(حيث اعترف اني لم أنَمْ ، وأصرّح
أنى نعمت بما يستحق السهر) لها جدران
مزينّة بسُجُف حرير وفضة ، تحكي قصة
كليوباترا الشمّاء ، عند اجتماعها بصاحبها الرومي ،
ونهر (كندس) يفيض على الضفتين ، لفرط
ما ازدحمت فيه السفين أو ما تصاعد من زهو . قطعة
نفيسة
بديعة التكوين ، بالغة البهاء ، تصطرع فيها
مهارة الصنعة ورفعة الثمن ، تثير العجب
إذ تجمع النفيس والدقيق في تضاعيفها ،
لأن نفحة من حياة تسري ـ
پوستومس : هذا صحيح :
وهو ما يحتمل أنك سمعته هنا ، مني ،
أو من غيري .
إياكيمو : مزيد من التفصيلات

قد يؤدى ما أعرفه .

پوستومس : لابد من ذلك
وإلاساءت سمعتُك .

إياكيمو : المدفأة
موقعها جنوب الغرفة ، تعلوها رخامة
تصور ربّة العفّة وهي تسبح : لم أرقط نقوشا
أكثر شبها بالأحياء ، فقد كانت يد النحّات
طبيعة ثانية ، خرساء ، تفوقت على الطبيعة
لو لم تعوزها الحركة والأنفاس .

پوستومس : هذا شيء
يحتمل كذلك أن تستقيه من الروايات ،
لأنه موضع حديث كثير .

إياكيمو : وسقف الغرفة
مرصّع بملائك من ذهب . ومِسندا الحطب
(لقد نسيتهما) كيوبيدان[٩] أغمضا عينيهما ،
مصنوعان من فضة ، يقف كل منهما على قدم واحدة ،
ويتكيء على مشعل يحمله .

پوستومس : وهذا شرفها !
لنفترض أنك قد رأيت كل هذا (ولك ذاكرة تحمد
عليها) فان أوصاف
ما في غرفتها لا ينقذ
ما تواضعتَ عليه من رهان .

إياكيمو : إذن لو استطعت

(يعرض السوار)
التزام الهدوء ، اسمح لي بالكشف عن هذه الجوهرة :
انظر !
ها هي ذي تعلو من جديد : يجب أن نجمعها
مع ماستك تلك ، وسأحتفظ بهما .

بوستومس : يارب ! -
دعني أنظر إليها مرة أخرى : أهي الجوهرة
التي خلّفتها معها ؟

إياكيمو : سيدي (شكرا لها) هي ذاتها !
لقد نزعتها عن معصمها : ماتزال ماثلة لعيني :
حركتها الرشيقة جاوزت هديتها ،
وزادتها غنى كذلك : اعطتنى إياها .
وقالت أنها كانت عزيزة عليها يوما .

بوستومس : ربما نزعتها
لترسلها إلي .

إياكيمو : وتكتب إليك بذلك ؟ اتفعل ؟

بوستومس : آه كلا ، كلا ، كلا ، صدقت . هاك ، خذ هذه أيضا ،
(يعطيه الخاتم)
منظرها يورثني العمى
ويقتلني النظر إليها . ليت الشرف يغيب
حيث يوجد الجمال : والحقيقة تضيع حيث يوجد
الشبيه ،
والحب يزول حيث يوجد رجل آخر . ألا ليت عهود
النساء

تنفصم عراها عمن أقسمن لهم
قدر انفصامها عن فضائلهن ، وهي خواء .
أواه ، يازائفة فوق كل الحدود !

فيلاريو : صبرك ، سيدي ،
واسترجع خاتمك ، فهو لم يُكتسب بعد :
فقد يحتمل أنها أضاعت السوار ، أو ١١٥ ٠٠٠
من يدري ان كانت احدى وصيفاتها ، بعد رشوة ،
قد سرقته منها ؟

بوستومس : صحيح جدا ،
وهكذا أظن أنه قد عثر عليه . أعد لي خاتمي ،
هات لي علامة جسدية تدل عليها
أكثر اثباتا من هذا : لأن هذا قد سرق . ١٢٠ ٠٠٠

إياكيمو : وحق كبير الآلهة ، لقد أخذته عن معصمها .

بوستومس : انظر ، انه يقسم ، يقسم بكبير الآلهة .
هذا صحيح ، بلى ، احتفظ بالخاتم ، هذا صحيح : أنا واثق
أنها لايمكن أن تضيعه : فوصيفاتها جميعهن
قد أقسمن على الأمانة : فهل يمكن إغراؤهن على سرقته ؟
ومن جانب غريب ؟ كلا ، لقد تمتّع بها :
١٢٦ ٠٠٠
وهذه علامة انجرافها :
لقد اكتسبت اسم الفاجرة بثمن غال .
هاك ، خذ أجرتك ، ولتكن جميع شياطين الجحيم

بينك وبينها .
فيلاريو : مولاي ، كن صبورا :
ليس في هذا ما يحمل على التصديق
انه يصدر عن موضع ثقتنا .
پوستومس : لا تتكلم في الأمر :
لقد استجابت له .
إياكيمو : ان كنت تبحث
عما يزيد في اقتناعك ، فتحتَ نهدِها
(حيث يستقر هانئا) ثمة شامة ، شماء تزهو
بذلك المكمن الناعم . أقسم بحياتي
انني لثمتها ، فأثارت فيّ وخزة جوع
تطلب المزيد ، رغم الشبع . أنت تذكر
تلك اللطخة على جسدها ؟
پوستومس : بلى ، وهي تؤكد
لطخة أخرى ، كبيرة قدر ما يسع الجحيم ،
لو لم يكن من لطخة سواها .
إياكيمو : أتريد أن تسمع المزيد ؟
پوستومس : وفّر حساباتك ، لا تعدّ المرات :
مرة مثلُ ألوف المرات .
إياكيمو : أقسمتُ ـ
پوستومس : لا تقسم :
لو أقسمتَ أنك لم تفعلها كنت كاذبا ،

ولسوف أقتلك لو أنكرت أنك
قد دنست شرفي .

إياكيمو : لا أنكر شيئا .

پوستومس : آه لو كانت أمامي الآن ، إذن لمقّتها إربا إربا !
سأذهب هناك وافعلها ، في البلاط ، أمام
والدها . سأفعل شيئا ـ (يخرج)

فيلاريو : تماما على النقيض
من قدرة الصبر ! لقد كسبت :
هيا نتبعه ونحول بينه وبين غضب
يفور بين جوانحه .

إياكيمو : بكل سرور . (يخرجون)

(يعود پوستومس)

پوستومس : هل من وسيلة يخلق فيها الناس ، لا يكون
للمرأة فيها نصيب[١٠] ؟ نحن جميعا أولاد حرام
وذاك الرجل البالغ الاحترام ، الذي كنت
أدعوه أبي ، كان حيث لا أدري
يوم تشكلت نطفتي ، ثمة متلاعب بآلاته
زيّف خليقتي : لكن أمي كانت تبدو
رّبة العفة في ذلك الزمان : وهكذا تبدو زوجتي
فريدة هذا الزمان . الثأر ، الثأر !
لقد حرمتني لذّتي المشروعة ،
وتوسلت إليّ أن أتذرع بالصبر : بعبارات
تتورّد بالخجل ، وبنظرات فيها من العذوبة

ما يبعث الدفء في بارد الأفلاك ، حتى حسبتها
بنقاء ثلج لم تمسه شمس . أواه ، يا للشياطين !
هذا الخبيث إياكيمو ، في ساعة واحدة ، أليس كذلك ؟
أم بأقل ، مرة ؟ لعله لم ينطق بشيء ،
بل مثل خنزير متوحش ، هائج ،
صاح صيحة واعتلاها ، ولم يلقَ معارضة
إلا معارضة ما ابتغاه وما يجب
أن تحميه لدى المواجهة . ليتني اهتدي
إلى موضع المرأة فيّ - إذ ليس ثمة من ميل
نحو الرذيلة عند الرجل ، فأنا أصرّ
أن ذلك خصلة في المرأة : فلو كان الكذب ، ابحث ،
تجده عند المرأة : التملّق ، من خصالها : الخداع ،
دَيدنها :
الشبق وخبيث الأفكار ، عندها ، عندها : الانتقام ،
عندها :
ضروب الطمع والاشتهاء ، تقلّب الخُيلاء والازدراء ،
خليع الأشواق والافتراءات ، والتقلّبات :
جميع ما يُعرف من عيوب ، بل ما تعرف الجحيم ، يوجد
لديها
فُرادى ومجتمعة : بل مجتمعة . فحتى تجاه الرذيلة
لا يحفظن عهدا ، بل يتقلّبن على الدوام .
رذيلة ، لا يزيد عمرها عن دقيقة ، تُستبدل بأخرى

لايزيد عمرها عن نصف الأولى . سأكتب في هجومن ،
أمقتهنّ وألعنهنّ : لكن من الأجدى
في الكراهية الحقة ، أن أتمنى بقاءهن على ضلالهن :
١٨٥٠٠٠
اذ حتى الشياطين لا تقوى على أسوأ من ذلك في
لعنتهن . (يخرج)

الفصل الثالث

المشهد الأول ـ بريطانيا ـ قصر سيمبلين

ـ يدخل موكب سيمبلين ، الملكة ، كلوتن مع بعض النبلاء من باب ، ويدخل من الباب الآخر كايوس لوكيوس مع بعض الخدم ـ

سيمبلين : الآن قل ، ما الذى يتبغيه أوكستوس قيصر منا ؟

لوكيوس : عندما كان يوليوس قيصر في بريطانيا هذه
(وكانت ذكراه ماتزال ماثلة في عيون الناس ،
وستبقى في أسماعهم وعلى ألستهم إلى الأبد)
يوم غزاها ، وكان عمّك كاسيبيلان
(الذى اشتهر بما اثنى عليه قيصر ، وهو ما لا يقل
عن استحقاقه بسبب من جلائل أفعاله) قد قدم
لقيصر وخلفائه جزية تدفع إلى روما ،
ثلاثة آلاف أوقية ذهبا كل عام ، وهو ما قصّرت
أنت في دفعه مؤخرا .

الملكة : ودفعا للاستغراب
سيبقى الأمر هكذا إلى الأبد .

كلوتن : سيأتي قياصرة كثار قبل أن يأتي يوليوس آخر مثله :
بريطانيا عالم قائم بذاته ، ولن ندفع شيئا لقاء
حفاظنا على كياننا الخاص .

الملكة : تلك فرصة .
سنحت لهم فأخذوا منّا ، واستردادها
واجبنا الآن . تذكرّ ، مولاي المليك ،
أسلافك الملوك ، إلى جانب
الطبيعة المنيعة في جزيرتك ، القائمة

في عرض البحر ، المسوّرة المحصّنة
بصخور شمّاء ومياه صخّابة ،
ورمال لن تتحمل سفائن أعدائك ،
بل تمتصها حتى الصواري . نوعاً من الغلبة
أصاب قيصر هنا ، لكنه لم يتفاخر هنا
بقوله « جئت[1] ، رأيت ، غلبت » ، بالخزي
(وذاك أول عهده به) أزيح
بعيدا عن ساحلنا ، وهُزم مرتين : وسفائنه
(يالها من دمى مسكينة غريرة) ! كانت على بحارنا
المتلاطمة
كقشور البيض تطفو على كواسر الموج ، متداعية
كأنها ترتطم بالصخور . وابتهاجا بذلك ،
راح كاسبيلان الشهير ، الذي كاد
أن يستحوذ على سيف قيصر (ياللحظ القُلَّب) !
ينير العاصمة بمشاعل الفرح ،
وراح البريطانيون يختالون بما أبدوا من شجاعة

كلوتن : اسمع ، لن تدفع جزية بعد اليوم : فمملكتنا
اليوم أقوى مما كانت عليه يومذاك :
و (كما قلت) لم يعد ثمة من قياصرة كقيصر ،
غيره قد تكون لهم أنوف معقوفة ، لكن من يملك
ذراعا قوية كذراعه لا وجود لهم .

سيمبلين : دع والدتك تنهي كلامها يابني ،

كلوتن : مازال بيننا الكثير ممن له قوة ذراع
كاسيبيلان : وإذ لا أزعم اني واحد منهم
لكن لي يداً . لِمَ الجزية ؟ لِمَ يجب
ان ندفع جزية ؟ لو استطاع قيصر أن يحجب الشمس
عنا بدثار ، أو يجعل القمر في جيبه ،
فسوف ندفع له جزية طلبا للنور ، وإلا ،
مولاي لا جزية بعد اليوم ، أرجوك .
سيمبلين : يجب أن تعلم
أننا كنا أحرارا ، حتى جاءنا الروم بأذاهم
فاقتلعوا منا هذه الجزية . أطماع قيصر
التي تجاوزت حدودها حتى كادت تمتد
إلى أرجاء الأرض جميعا ، دون وجه حق ،
فرضت علينا هذا النير ، والتخلص منه
شيمة الشعب المحارب ، ونحن نحسب
أنفسنا كذلك .
كلوتن والنبلاء : أجل ، أجل .
سيمبلين : فقل أذن لقيصر ،
أن جدّنا ملموتيوس هو ذاك الذي
استنّ لنا القوانين ، التى عرقل فعلَها
كثيرا سيفُ قيصر ، فاصلاحها وتطبيقها
سيكون من صالح أعمالنا (بحكم ما نملك من قوة)
ولو أن روما سيغضبها ذلك . ملموتيوس استنّ قوانيننا ،

وكان أول بريطاني علا

حاجبيه تاجٌ من ذهب ، ودعا
نفسه ملكا .

لوكيوس : يؤسفني ياسيمبلين
أن أعلن أن أوكَستوس قيصر
(قيصر الذى يخدمه من الملوك أكثر
مما في دارك من خدم) قد غدا عدوا لك :
خذها مني اذن . أعلن عليك
الحرب والدمار باسم قيصر : انتظر
من العنف ما لايقاوم . ومع هذا التحدي
أشكرك أصالة عن نفسي .

سيمبلين : مرحبا بك ياكايوس .
صاحبكم قيصر كرّمني بالفروسية ، وقد أمضيت شبابي
تحت إمرته ، ومن فضله جمعتُ المفاخر ،
وهو إذ يطلب استعادتها مني يرغمني
على الدفاع عنها حتى النفس الأخير . أنا أعلم
أن أهل الأقاليم وأطراف الدولة
قد حملوا السلاح طلبا لحرياتهم : وهي سابقة
ان لم ندركها قيل أن البريطانيين بهم فتور :
وهو ما لن يجدنا عليه قيصر .

لوكيوس : فلندع الأفعال تتكلم .

كلوتن : جلالته يرحّب بك . تمتّع بوقتك
بيننا يوماً أو اثنين ، أو أكثر : فإن طلبتمونا
بعد ذلك تحت ظروف أخرى ، فستلقوننا
في عدّة الماء الأجاج(٢) : فإن غلبتمونا عليها

كانت لهم : وان أخفقتم في النزال ،
فإن عصائب الطير ستنال منكم خيراً مما تنالون :
وفي هذا ختام القول

لوكيوس : ليكن ذلك ، سيدي .

سيمبلين : أنا أعرف مطلب مولاك ، وهو يعرف مطلبي :
وكل مابقي لي أن أقوله : مرحبا . (يخرجون)

المشهد الثاني ـ المكان نفسه

ـ يدخل بيزانيو وبيده رسالة ـ

بيزانيو : كيف ؟ فجور ؟ لم لا تذكر
أي وحش يتهمها ؟ ليوناتس !
أواه ياسيدى ، أية عدوى غريبة
دخلت على مسمعك ! أي ايطالي خائن
(مسموم اللسان واليد) قد سيطر
على مسمعك البريء ؟ خائنة ؟ كلا .
أنها تدفع ثمن اخلاصها ، وتتحمل ،
مثل آلهة أكثر منها زوجة ، هجمات كهذه
قد تتمكن من الفضيلة . أواه ياسيدي ،
إن رأيك فيها الآن قد تدنّى
قدر ما تدنّ حظك . كيف ؟ يجب أن أقتلها ،
بموجب الحب والاخلاص والأيمان التي
أقسمّتها في طاعتك ؟ أنا أقتلها ، أدميها ؟
ان كان في ذلك اظهار خدمة مخلصة ، ليتني
لا أحسَبُ بين من يوثق بخدمتهم . كيف أبدو ،

إذ يجب أن أبدو عديم الانسانية
على قدر ما تؤول إليه هذه الجريمة ؟ (يقرأ)
افعلها ، فالرسالة
التي بعثتُ بها إليها بناء على طلبها
ستسوغ لك ذلك . ياورقة ملعونة !
سوداء كالحبر الذي علاها ! يا العوبة حمقاء ،
أظالعة أنت في هذه الجريمة ، وتبدو
عليك براءة المظهر ؟ هاهي مقبلة .
أنا لا علم لي بما أُمرت به .
(تدخل أيموجين)

أيموجين : ماذا وراءك ، بيزانيو ؟

بيزانيو : سيدتي ، هذه رسالة من مولاي .

أيموجين : من ؟ مولاك أنت ؟ هذا مولاي ليوناتس !
آه ، لو كان المنجّم يعرف نجومه كما
أعرف أنا حروفه لكان عليها حقا ،
ولكشف من الغيب أسراره . أيتها الآلهة الرحيمة ،
ليكن المضمون هنا أمارة حب ،
دليل صحة مولاي ، وسعادته : ولكن لا
لكوننا بعيدين عن بعضنا ، ليكن ذلك ما يحزنه ،
فبعض الأحزان دواء ، وهذا أحدها ،
فالحزن علاج للحب : دليل سعادته ،
كلها إلا هذه ! استأذنك أيها الشمع الطيب ، تَبارك

النحل الذي يصنع أختام السرّ هذه ! فالعشاق
ومن تُحدق بهم المخاطر ليست دعواتهم سواء :
ولو أن ضحايا الديون تلقي بهم في السجون ، لكنك
تدعم الألواح بين يدي كيوبيد[٣] . أخبار جيدة أيتها
الآلهة !

(تقرأ) العدالة ، وغضب أبيك (ان هو
شملني به) لا تبلغ قسوتها على من القوة
قدر ما تملك عيناك من قوة تنعشني (يا أعزّ مخلوق) .
لاحظي انني موجود فى « كامبريا » قرب
« ملفورد - هيفن » اتبعي ما يشير به عليك
حبك من هذه الحال . انه ليرجو لك السعادة كلها
من هو باق على عهده مخلصا ، وعلى فيض
حبه مقيما .

ليوناتس بوستوس

ايموجين : آمين . الشكر لك (يخرجان على انفراد)

المشهد الخامس - قصر سيمبلين

-- يدخل سيمبلين والملكة وكلوتن ولوكيوس وبعض النبلاء --

سيمبلين : هذا مالدينا ، والآن نودعك .

لوكيوس : شكرا ياصاحب الجلالة :
لقد وصلنى أمر الامبراطور ، وعلىّ أن أرحل
عنكم ،
ويؤسفنى جدا أن علىّ أن أصفكم

عدوا لمولاى .
سيمبلين : رعيّتنا ياسيّد ،
لن تتحمل نيره ، أما نحن
فإذا أظهرنا من العزة أقل مما يظهرون ،
بدونا أقل شبها بالملوك .
لوكيوس : حسنا يامولاي ، أرغب منكم
تزويدى بحراسة على الطريق إلى ملفورد - هيفن .
سيدتي ، أتمنى الفرح كله لسموكم ، ولكم !
سيمبلين : أيها السادة ، أضع هذه المسئولية بين أيديكم : -
لا تقصّروا أبدا في مجال التكريم .
رافقتك السلامة ، يالوكيوس النبيل .
لوكيوس : أشدّ على يدك مولاي .
كلوتن : خذها يد صديق : ولكن من الآن فصاعدا
ستكون يد عدوّ لك .
لوكيوس : سيدي ، ستكون النتيجة
هي التي تحدّد الفائز . رافقتك السلامة .
سيمبلين : لاتتخلوا عن لوكيوس الكريم ، يا أعزائى النبلاء ،
حتى يعبر نهر سيفرن . رافقتك السعادة
(يخرج لوكيوس والنبلاء)
الملكة : يغادرنا مقطّب الجبين : ولكن يشرّفنا
اننا كنا سبب ذلك .

كلوتن : وهو الأفضل ،
رعيّتك البريطانية المقدامة ترغب في ذلك

سيمبلين : لقد كتب لوكيوس إلى الامبراطور
يخبره كيف تجري الأمور هنا . فمن المناسب إذن
أن نبكّر في تجهيز عدّة الحرب والفرسان :
فالقوات التي سبق أن جمعها في « كَاليا »
سوف تكتمل قريبا ، ومنها سيوجه
الحرب نحو بريطانيا .

الملكة : وهو ما لايمكن السكوت عليه ،
بل يجب أن ننبري له على عجل ، وبقوة .

سيمبلين : ان توقّعنا أن يكون الأمر هكذا
قد جعلنا نستبق الأحداث . ولكن ، يامليكتى
الفاضلة ،
أين كريمتنا ؟ فهي لم تظهر
أمام الرومي ، ولم تتلطّف علينا
بطلعتها اليومية . فهي تبدو لنا
كأنها مدفوعة بالكراهية لا بالواجب ،
وقد لاحظنا ذلك . نادوها لتمثل أمامنا ،
فقد طالما تساهلنا في الصبر عليها . (يخرج خادم)

الملكة : ياصاحب الجلالة ،
منذ نفى پوستومس ، غدت حياتها
في عزلة شديدة ، وعلاج ذلك ، يامولاي ،
نتركه فى يد الزمن . أتوسّل إلى جلالتكم

تجنّب جارح الكلام معها . فانها سيدة
شديدة الحساسية للملام بحيث تغدو الكلمات
لطمات
واللطمات موت بالنسبة إليها . (يعود الخادم)

الملك : أين هي ياغلام ، كيف
يمكن مواجهة إزدرائها ؟

الخادم : لو سمحت ، مولاي ،
مقاصيرها مغلقّة جميعها ، وليس من جواب
يردّ على أعلى ضجّة نصدرها .

الملكة : مولاي ، عندما ذهبت لزيارتها آخر مرة ،
رجتني أن أعذرها عن إلتزامها العزلة
التي فرضتها عليها وعكتها ،
مما اضطرها إلى التقصير في تقديم ذلك الواجب
الذي كان عليها أن تتقدم به إليك كل يوم : هذا
ما ارادتني أن أحيطكم به علما : لكن شئون بلاطنا
الكبير
جعلت ذاكرتي في موضع اللوم .

سيمبلين : أبوابها مغلقّة ؟
لم تشاهد مؤخرا ؟ ليت السموات تحيل ما أخشاه
محض وهم ! (يخرج)

الملكة : اسمع يابني ، اتبع الملك .

كلوتن : غلامها ذلك ، پيزانيو ، خادمها العجوز ،

لم أرَه هذين اليومين .

الملكة : اذهب ، واتبعه : (يخرج كلوتن)
پيزانيو ، يامن تدعم پوستومس كل هذا الدعم ـ
في حوزته عقار اعددته : أتمنى أن يكون غيابه
ناجما عن تناوله ذلك العقار . فهو يعتقد
انه شيء نادر جدا . ولكن ، ماخطبْها ،
أين ذهبت ؟ ربما تملّك منها اليأس :
أو استخففّها لاعج الشوق ، فطارت
إلى أليفها پوستومس : لقد تولت ،
إلى الموت ، أو إلى العار ، وغرضي
بوسعه الافادة من هذا وذاك . فإن سقطت
ظفرت أنا بالتاج البريطانى .

(يعود كلوتن)

ما الخبر يابني ؟

كلوتن : من المؤكد انها هربت :
اذهبي وهدئي من روع الملك ، فهو ثائر ،
ولا أحد يجرؤ على الاقتراب منه .

الملكة : (جانبا) وذلك أفضل : ليت
هذا الليل يحرمه طالعَ النهار ! (تخرج)

كلوتن : أحبها وأكرهها : فهي حسناء ذات جلال ،
وما اجتمع لديها من سجايا الرفعة يفوق في روائه
مالدى أية سيدة ، بل سيدات ، أو جنس

النساء ، فمن كل واحدة
منهن أخذت الأفضل ، وإذا اجتمع لها مالدى
الأخريات
فاقتهن جميعا . لذلك أحبها ، ولكن
إزدراءها لي ، واسباغ الألطاف على
بوستومس الوضيع تشوّه من رجاحة احكامها
فتطغى على مادون ذلك من نادر الخصال : وفي
هذا المجال
سأنتهي إلى كراهيتها ، بل انني
سأنتقم منها . وذلك لأن الحمقى
سوف -
(يدخل بيزانيو)
من هنا ؟ ما الذي تدبر ياغلام ؟
تعال هنا : آه ، أيها القواد العتيق ! يانذل ،
أين مولاتك ؟ بكلمة واحدة ، وإلا
أرسلتك فورا إلى الجحيم .

بيزانيو : آه ، يامولاي الكريم !

كلوتن : أين مولاتك ؟ ، وإلا ، وحق جوبيتر-
لن أسأل ثانية . اقترب يانذل ،
سأستخرج هذا السر من قلبك ، أوانتزع
قلبك لأستخرجه . أهي مع بوستومس ؟
ذلك الذي يحمل أثقالا من الخسة لايمكن
أن يستخرج منها درهم طيب .

بيزانيو : واحسرتاه مولاي ،

كيف لها أن تكون معه ؟ متى اكتشفوا غيابها ؟
هو في روما .

كلوتن : أين هي ياغلام ؟ أوضح
لاتماطل أكثر : اشرح لي بالضبط ،
ماذا جرى لها ؟

پيزانيو : آه يامولاي العميم الفضل !

كلوتن : ياعميم النذالة !
اخبرنى عن مكان سيدتك ، فورا ،
بكلمة : لا أريد سماع « المولى الفاضل » !
تكلم ، وإلا كان صمتك في الحال
إدانة تعود إلى موتك .

پيزانيو : إذن ، سيدي :
هذه الورقة تروي ما أعلم
بخصوص هربها . (يقدم رسالة)

كلوتن : دعنا نراها : سألاحقها
ولو إلى عرش آوكَستوس

پيزانيو : (جانبا) هذه ، أو الهلاك .
فهي بعيدة بما يكفي ، وما سيعلمه من هذه الرسالة
قد يؤدي إلى تعبه ، لا إلى خطر عليها .

كلوتن : أي !

پيزانيو : (جانبا) سأكتب إلى مولاي قائلا إنها ماتت . آه
يا ايموجين ،
رافقتك السلامة في تطوافك ، وفي عودتك إلينا !

كلوتن : ياغلام ، أهذه الرسالة صحيحة ؟

بيزانيو : سيدي ، على ما أظن .

كلوتن : انها بخط بوستومس ، وأنا أعرفه . ياغلام ، ان
لم ترد أن تكون نذلا ، بل ان تقوم لى بخدمة صادقة ،
وتتعهد بالقيام بتلك المهمات التي سيكون لي
ما يحملني على تكليفك بالقيام بها بجهد صادق ،
أي مهما كلفتك القيام به من نذالات ، فتنهض
بها ، فورا ومخلصا ، فلسوف احسبك
انسانا شريفا : ولن تكون يومها في عوز إلى
مال مني يعينك ، ولا إلى مسعى مني
لترقيتك .

بيزانيو : حسنا ، يامولاي الكريم .

كلوتن : أتريد الالتحاق بخدمتي ؟ بما انك أقمتَ صابرا
مخلصا على خدمة ذلك الشحاذ بوستومس
ومنزلته الضئيلة ، فلابد لك من باب
العرفان أن تكون تابعا مخلصا لمنزلتي .
أتريد الالتحاق بخدمتي ؟

بيزانيو : أريد سيدي .

كلوتن : هات يدك ، هاك نقودي : أيوجد شيء
من ثياب مولاك السابق في حوزتك ؟

بيزانيو : لديّ يامولاي ، إذ يوجد في مسكني نفس البدلة
التي كان يرتديها يوم استأذن في توديع مولاتي
وسيدتي .

كلوتن : أول خدمة تقدمها لي ، ان تجلب تلك البلة

إلى هنا . لتكن هذه مهمتك الأولى ، اذهب

بيزانيو : سأفعل يامولاي . (يخرج)

كلوتن : أقابلك في ملفورد ـ هيڤن (لقد نسيت
ان أسأله شيئا ، سأتذكره بعد قليل) ولو
هناك ، ايها النذل پوستومس ، سوف أقتلك
ليت هذه الثياب تصل . لقد قالت
ذات يوم (ومرارة ذكرى قولها تفور الآن
في قلبي) انها تنظر حتى إلى ثياب
پوستومس باحترام أكثر مما تنظر به إلى
شخصي وما فيه من طبيعة ونبل ، وما تضفيه عليّ
خصالي . بتلك الثياب تكسو بدني ،
سوف أغتصبها : سأقتلك أولا ، أمام عينيها ،
هناك سوف ترى شجاعتي ، مما سيغدو
عذابا لقاء إزدرائها . إذ يكون ملقى على الأرض ،
وعندما ينتهي ما انهال به من اهانات على جثته ،
واشبع شهوتي منها (وهو ، كما اقول ،
لكي أغيضها ، سأفعله وأنا لابس تلك الثياب
التي أفرطت في مديحها) سوف أدفع بها عائدا إلى
البلاط ،
اجعلها تعود على قدميها . لقد احتقرتني
مبتهجة ، وسأكون فرحا بانتقامي .

(يعود پيزانيو ومعه الثياب)

أهذه هي الثياب ؟

پيزانيو : أجل يامولاي النبيل .

كلوتن : منذ متى رحلت إلى ملفورد ـ هيڤن ؟

پيزانيو : لاتكاد تكون قد وصلت الآن .

كلوتن : خذ هذه الثياب إلى غرفتي ، وهذا هو ١٥٥٠٠٠
العمل الثاني الذي آمرك به . والشيء
الثالث أن تلتزم الصمت تجاه
خطتي . كن مخلصا في واجباتك ،
وستكون الترقية الفعلية في طريقها إليك . انتقامي
الآن في ملفورد . ليت لي جناحين فأطير إليه !
١٦٠٠٠٠
هيا ، وكن مخلصا (يخرج)

بيزانيو : أنت تأمرني بالسعي نحو حتفي : فالاخلاص نحوك
برهان على الخيانة ، وهو ما لن أفعله ،
تجاه من هو أخلص الناس . دونك ملفورد
ولن تجد التي تسعي فى إثرها . تنزّلي ، تنزّلي
عليها ياشآبيب السماء أوليكن مسار هذا الأحمق
١٦٦٠٠٠
مثقلا بالبطء والعثار ، وليكن جزاؤه الكدح والعناء !
(يخرج)

المشهد السادس ـ ويلز : أمام كهف بيلاريوس

ــ تدخل ايموجين بثياب فتى ــ

ايموجين : أرى أن حياة الرجل حياة مشقة ،
لقد اجهدت نفسي : وعلى مدى ليلتين معا

كنت أفترش الأرض . وقد يغلبني المرض ،
لولا أن عزيمتي تحميني منه . ملفورد ،
عندما أشار إليك بيزانيو من قمة الجبل ،
بدوت في حدود الرؤية . أواه يارب أحسب
ان المعونة تهرب من وجه التعساء : أقصد
حيث يجب أن يجدوا راحة . اخبرني شحاذان
انني لايمكن أن أضل الطريق . هل يكذب الفقراء
الذين اصابتهم المصائب ، عارفين انها
عقوبة أو بلوى ؟ بلى ، ولا عجب ،
إذ ينذر أن ينطق الأغنياء بحقيقة . كذبُ أصحاب النعمة
أشد إيلاما منه عند ذوي الفاقة . والزيف
أسوأ عند الملوك منه عن الشحاذين . مولاي العزيز
انت واحد من الزائفين ! أما وقد فكرت فيك
فقد ذهب عني الجوع ، ولكن قبل ذلك ، كنت
على وشك السقوط جوعا ـ ولكن ما هذا ؟
أجد طريقا نحوه : قد يكون معقل وحش :
يحسن بي ألا أنادي ، لا أجرؤ على النداء : لكن الجوع ،
قبل أن يتغلب على الطبيعة ، يمنحها الشجاعة .
الخير والأمان يورثان الجبناء : والفاقة دائما
تولدّ الصمود . ها ! من هنا ؟

ان كنت ممن يألف البشر ، تكلّم : أو كنت وحشا
فخُذ ، أو اعط . ها ! لاجواب ؟ إذن سأدخل .
يفضّل ان استل سيفي ، فإن كان عدوي
يخاف السيف مثلي ، فهو لن يجرؤ على النظر إليه .
عدوا كهذا ، ايتها السموات الرحيمة . (تخرج إلى
الكهف)

المشهد السابع ـ المكان نفسه

ـ ـ يدخل بيلاريوس وكَيديريوس وآرفيراكَوس ـ ـ

بيلاريوس : انت ياپوليدور قد برهنت على أنك أمهر صياد ،
وانك المحتفى به : كادوال وأنا
سنقوم بدور الطباخ والخادم ، هكذا اتفقنا :
فالعرق والجهد إلى جفاف ونهاية ،
لكن الهدف يستحق ذلك . هيا ، بطوننا
ستجعل مألوف الطعام شهيا : التعب
يستطيب النوم على الصوّان ، بينما الكسل المستريح
يجد وسادة الريش قاسية . حباكِ السلام
يادارا مسكينة لا تضم سواها !

كَيديريوس : أنا في غاية الاجهاد .

ارفيراكوس : لقد هدّني التعب ، لكني قوي في الشهية .

كَيديريوس : ثمة لحم بارد في الكهف ، وسوف نتشاغل بذلك ،
ريثما يتم طهو ما اصطدناه

بيلاريوس : (يطل داخل الكهف) قفا ، لا تدخلا :
لولا انها تاكل من طعامنا ، لقلت
ان ثمة جنّية .

كَيديريوس : ما الأمر يافتى ؟
بيلاريوس : وحق يوبيتر ، ملاك ، وإلا
فاعجوبة دنيوية ! انظر ما أروعها
وليست أكبر من صبي .
(تدخل ايموجين)
ايموجين : ياسادتي الكرام ، لا تصيبوني بأذى :
قبل أن أدخل هنا ، ناديت ، وفكرت
ان أشحذ أو اشتري الذي أخذتُ . صدقوني
لم أسرق شيئا ، ولن أسرق ، ولو وجدت
الذهب منثورا على الأرض . هاكم نقودا لقاء طعامي ،
كنت أنوي تركها على المنضدة ، حالما
انتهي من طعامي ، وأغادر
وأنا أدعو بالخير لمن أطعمني .
كَيديريوس : نقود يافتى ؟
ارڤيراكوس : ليت الذهب والفضة جميعا تنقلب إلى قذارة ،
لأنها لاتعدّ أفضل من ذلك ، إلا عند أولئك
الذين يعبدون آلهة قذرة .
ايموجين : أرى أنك غاضب :
أعلم أنك لو قتلتني جزاء غلطتي ، فانني
كنت سأموت لو لم أفعلها .
بيلاريوس : أين تقصد ؟
ايموجين : إلى ملفورد - هيڤن .
بيلاريوس : وما اسمك ؟
ايموجين : فيديل ياسيدي : ولي قريب

ينوي الرحيل إلى ايطاليا ، وقد ركب في ملفورد ،
وأنا في طريقي إليه ، كدت أموت جوعا ،
فارتكبت هذه الاساءة .

بيلاريوس : أرجوك أيها الشاب الوسيم ،
لاتحسبنا الأوباش : ولا تَقِسْ حسنَ نوايانا
بهذا المكان الغليظ الذي نعيش فيه . مرحبا بك !
قد اقترب الليل ، وستلقى ترحابا أفضل
قبل أن ترحل ، نرجو أن تبقى للعشاء :
ياشباب ، رحبوا به .

كيديريوس : لو كنت امرأة ، أيها الشاب ،
لخطبت ودّكَ جاهدا ، نحو زواج شريف :
وبذلك جهدي للفوز بك .

ارڤيراكوس : سأقنع نفسي
انه رجل ، سأحبه كما أحب أخي :
وسأقدم له من الترحاب
(بعد طول غياب) مثل ما أقدم لك . أهلا بك !
لاعليك ، لأنك حللت بين أصدقاء .

ايموجين : بين أصدقاء ؟
لو أشقاء : (جانبا) ليت الأمر كان كذلك ، فلو
ولدى أبي ، لكان ما غنماه بالفوز بي
أقل قيمة ، وأقرب إلى التعادل
معك يابوستومس .

بيلاريوس : انه يقاسي عذاب محنة .

كَيديريوس : ليتني أقوى على تخليصه منها !

ارفيراكوس : أو ليتنى أنا ، مهما تكن
ومهما تكلف من ثمن أو خطر ! ايتها الآلهة !

بيلاريوس : استمعوا يا أولاد .
(هامسا)

ايموجين : الرجال العظام ،
الذين يقيمون في بلاط لايزيد على حجم الكهف ،
ويقومون على خدمة أنفسهم ، ويتمتعون بقدر من الفضيلة
اسبغتها عليها نفوسهم ، مُعرِضين عن
تلك المنحة التافهة التي تقدمها الجماهير المتقلبة ،
لايمكنهم أن يتفوقوا على هذين . غفرانك ايتها الآلهة !
وددت لو أغير جنسي لأرافق هذين ،
بعد خيانة لوناتس .

بيلاريوس : ليكن كذلك :
يا أولاد ، لنشرع بتجهيز صيدنا . ايها الوسيم ، هيا ،
الحديث يثقل على معدة خاوية : بعد أن نتعشى ،
سوف نسألك عن حكايتك بما يليق ،
وعلى قدر ماتريد أن تروى .

كَيديريوس : تفضل واقترب

ارفيراكَوس : نرحب بك أكثر من ترحاب الطيور بالليل أو بالصباح .

ايموجين : شكرا ياسيدي .

ارفيراكَوس : أرجوك ، اقترب (يخرجون)

المشهد الثامن ـ روما ـ ساحة عامة

ـ ـ يدخل اثنان من الشيوخ وبعض النواب ـ ـ

الشيخ الأول : هذه فحوى إرادة الامبراطور ،
بما ان العامة تخوض الآن حربا ،
ضد أهل « پانونيا » و « دالماتيا »
والقطعات المتواجدة في « كاليا » الآن
قد وضعت بحيث لا تستطيع النهوض بحروبنا ضد
البريطانيين المتمردين ، فاننا نستثير
همم الاشراف لهذا الأمر . لقد عين
لوكيوس بمنصب نائب قنصل : وفيكم ايها النواب
يضع ثقته المطلقة للقيام فورا
بهذا التجنيد . عاش قيصر !

النائب الأول : هل لوكيوس قائد القوات ؟

الشيخ الثانى : أجل .

النائب الأول : وهو الآن باق في « كاليا » ؟

الشيخ الأول : مع تلك القطعات
التى تحدثت عنها ، التي يجب أن يكون تجنيدكم
دعما لها : وفحوى تكليفكم
سيلزمكم بالاعداد وبوقت
سوقهم .

النائب الأول : سننفذ واجباتنا (يخرجون)

الفصـــل الـــرابـــع

المشهد الأول - ويلز

-- يدخل كلوتن وحده --

كلوتن : أنا قريب من المكان الذى يفترض أن يجتمعا فيه ،
إذا كان بيزانيو قد عّينه بدقة . ما أشد مناسبة
ثيابه في خدمة غرضي ! لَمَ لاتكون صاحبته التي
صنعها الذي صنع الخياط ، مناسبة
لي كذلك ؟ من باب أولى ! (مع الاعتذار عن استعمال
الكلمة) إذ يقال إن استعداد المرأة للمناسبة[1] يأتي
على شكل نوبات . وفى هذا المجال يجب أن أقوم بدور
ناشط ،
ولا بأس أن أصارح نفسي بذلك ، إذ ليس من باب
الخيلاء
أن يتحدث المرء إلى مرآته في غرفته الخاصة ،
أقصد أن خطوط جسمي مرسومة بشكل لايقل
جمالا عن خطوط جسمه ، ولست أقل منه شبابا ، بل
أقوى ،
ولست دونه في فرص التقدم ، بل فوقه في
الافادة من الظروف ، أرفع منه مولدا ، مثله
في سوح الوغى ، وأحسن منه
في المبارزات ، لكن هذه العنيدة البلهاء
تحبه على الرغم مني . ياله من شقاء مميت !
بوستومس ، رأسك (الذي يرتفع الآن

فوق كتفيك) سيكون في بحر هذه الساعة مقطوعا ،
وتكون صاحبتك مغتصبة ، وثيابك ممزقة اربا
أمام وجهك : وبعد اتمام ذلك ، سأدفعها عائدة
إلى أبيها ، الذي (ربما) قد يغضب قليلا
لمعاملتي لها بهذه الخشونة ، لكن والدتي ، التي
تملك السيطرة على احكامه ، سوف تقلب كل شيء
لصالحي . حصاني مربوط بأمان ، هيا ياسيفي ،
إلى غاية وخيمة ! ايها الحظ ، اسقطها
في يدي ! هذا الوصف ينطبق تماما على
محل لقائهما ، والغلام لايجرؤ على خديعتي . (يخرج)

المشهد الثاني - أمام كهف بيلاريوس

-- يدخل بيلاريوس وكَيديريوس وآرفيراكَوس وايموجين خارجين من الكهف --

بيلاريوس : (مخاطبا ايموجين) : انت لست على مايرام : ابق
هنا في الكهف ،
سنعود إليك بعد الصيد

آرفيراكوس : (مخاطبا ايموجين) أخي ، ابقَ هنا :
ألسنا اخوة ؟

ايموجين : هكذا يجب أن يكون الانسان للانسان ،
لكن الطينة تختلف عن طينة أخرى في المنزلة .
والتراب المجبولة منه واحدة في الحالين . أنا مريض
جدا .

كَيديريوس : اذهب انت إلى الصيد ، سأتخلف أنا معه .

ايموجين : أنا لست مريضا إلى هذا الحد ، غير أنى لست على
مايرام :
لكننى لست من الميوعة بحيث
أبدو كأنني سأموت قبل ما أمرض : لذا أرجوك ،
اتركني ،
حافظ على نهجك اليومي ، فكسر عادة
يتبعه كسر عادات . أنا مريض ، لكن بقاءك بجانبي
لايصلح من أمري . ومؤانسة الجماعة لاتمنح راحة
لمن لايأنس الجماعة . أنا لست مريضا جدا ،
لانني أدرك ذلك : أرجوك أن تطمئن إلى وجودي هنا ،
فلن أسرق سوى نفسي ، ولأموتن
لسرقة شيء بهذه الضآلة .

كَيديريوس : أنا أحبك ، وقد قلتها ،
على قدر ومدى
ما أحب أبي .

بيلاريوس : ماذا ؟ كيف ؟ كيف ؟

ارفيراكَواس : لو كان ذنبا مثل هذا القول ، سيدي ، فاني أشارك
أخي الطيب في خطيئته : أنا لا أدري لماذا
أحب هذا الشاب ، وقد سمعتك تقول ،
سبب الحب لاسبب له . فلو كان النعش بالباب ،
وقيل من سيموت ، لقلت
« أبي ، لا هذا الشاب »

بيلاريوس : (جانبا) ياللمعدن النبيل !
ياللطبيعة الكريمة ! يانسل العظمة !

الجبناء يلدون الجبناء ، والسفالة تلد السفالة ،
والطبيعة تحوي طحينا ونخالة ، وحِطّة ونبالة .
أنا لست أباهما ، ولكن من يكون هذا ،
الذي برز كأعجوبة ، فأحباه أكثر مني . ـ
انها الساعة التاسعة صباحا .

ارفيراكوس : أخي ، وداعا .

ايموجين : أرجو لك التوفيق .

ارفيراكوس : أرجو لك الصحة . تفضل سيدي .

ايموجين : (جانبا) هذه مخلوقات ودودة ، ايتها الآلهة . كم
سمعت من أكاذيب !
يقول أهل البلاط ان كل شيء متوحش خارج البلاط ،
ايتها الخبرة ، انك تكذّبين الروايات !
فالبحار الكبر تَلِدُ الغيلان ، وللطعام
تعطينا روافد الأنهار سمكا مثلها في الطيب :
أنا ما أزال مريضة ، مريضة القلب ، بيزانيو ،
الآن سأتناول من دوائك .

كَيديريوس : لم أستطع حمله على الكلام .
قال إنه طيب المنبت ، لكنه غير محظوظ ،
أصابه أذى لئيم ، امرؤ كريم

ارفيراكوس : بمثل هذا أجابني : لكنه قال ، بعد حين
قد أعلم المزيد .

بيلاريوس : إلى الحقول ، إلى الحقول !
سنتركك الآن ، ادخل واسترح

ارفيراكوس : لن نغيب طويلا .

بيلاريوس : أرجو لا تمرض ،
لأنك يجب أن تكون ربّة بيت لنا .
ايموجين : معافى أو مريض ،
أنا لكم مدين .
بيلاريوس : وستبقى معنا دوما . (تنسحب ايموجين إلى الكهف)
هذا الفتى ، رغم الحزن ، يبدو أنه ينحدر
من أرومة طيبة .
ارفيراكوس : صوته ملائكي عندما يغني !
كَيديريوس : طريقة طبخه أنيقة ! فهو يقطع غليظ الجذور بأشكال
هندسية ،
ويضيف التوابل إلى مغليّ الحساء ، كأن ربة السماء[٢]
مريضة ،
وهو القيّم على غذائها .
ارفيراكوس : ما أنبل ما يحمّل
البسمة بالحسرة ، كما لو كانت الحسرة كذلك
لأنها لم تكن مثل هذه البسمة ،
والبسمة تحتال على الحسرة ، فتطير
عن ذلك الهيكل المقدس ، لتمتزج
بالرياح يجأر منها الملاحون بالشكوى .
كَيديريوس : يبدو لي
ان الحزن والصبر يتجذّران فيهما معا
فتشتبك فى أصولها تلك الجذور
ارفيراكوس : تطاول ياصبر !
واجل الحزن ، ذلك العشب الكريه ، يفكك

جذره القاتل ، إذ تورق الكروم اليانعة !

بيلاريوس : انتصر الصباح . هيا بنا ـ من الذي هناك ؟

(يدخل كلوتن)

كلوتن : لا أستطيع العثور على أولئك المارقين ، النذل
قد خدعني ، أنا مرهق .

بيلاريوس : « أولئك المارقين »
ألا يقصدنا نحن ؟ أكاد أعرفه ، انه
كلوتن ، ابن الملكة . أخشى وجود كمين :
لم أره منذ سنوات عديدة ، ومع ذلك
أعرف أنه هو : نحن معدودون في الآبقين : لنهرب !

كَيديريوس : انه واحد : انت واخي ابحثا
عمن يرافقه من جماعة : أرجوك ، اذهب ،
ودعني معه وحدي . (يخرج بيلاريوس وآرڤيراكوس)

كلوتن : مهلا ، من أنت
الذي تهرب مني هكذا ؟ جبلي نذل ؟
لقد سمعت عن أمثالك . أى العبيد انت ؟

كَيديريوس : لم أفعل
شيئا أكثر عبودية من اجابة
وبدون صفعة .

كلوتن : أنت سارق ،
خارج على القانون ، نذل ، استسلم يالص

كَيديريوس : لمن ؟ لك ؟ من انت ؟ أليس لي
ذراع بطول ذراعك ؟ وقلب بحجم قلبك ؟
اعترف ان كلماتك أكبر : لأني لا أحمل

مديتي في فمي . قل لي من أنت :
ولماذا يجب أن أستسلم لك .

كلوتن : ايها النذل الخسيس ، ٨٠ ٠٠٠
ألا تعرفني من ثيابي ؟

كَيديريوس : لا ، ولا من خياطك ، ياوغد ،
من هو جدّك : هو الذي صنع تلك الثياب ،
التى (كما يبدو) تصنعك .

كلوتن : ايها الخادم الذليل ،
خياطي لم يصنعها .

كَيديريوس : ابعِد إذن ، واشكر
الرجل الذي أعطاك إياها . انت معتوه
وأنا أكره ان اضربك .

كلوتن : ايها اللص الذميم ، ٨٦ ٠٠٠
اسمع باسمي ، وارتعش .

كَيديريوس : وما اسمك ؟

كلوتن : كلوتن : ايها النذل .

كَيديريوس : كلوتن ، ايها النذل المضاعف ، هو اسمك .
ولا أستطيع أن أرتعش لسماعه ، فلو كان ضفدعا ،
أو صلاً ، أو عنكبوتاً ،
لحركنى أسرع من ذلك .

كلوتن : نحو خوفك الأكبر ، ٩١ ٠٠٠
لا بل نحو اضطرابك الأكمل ، سوف تعلم
انني ابن الملكة .

كَيديريوس : يؤسفني ذلك . لاتبدو

محترما قدر مولدك .
كلوتن : ألست خائفا ؟
كَيديريوس : أولئك الذين احترمهم ، هم الذين أخاف : الحكماء :
الحمقى اضحك منهم ، لا أخافهم .
كلوتن : موتا تموت :
بعد أن أقضي عليك بيدي هاتين ،
سألاحق أولئك الذين هربوا من هنا للتوّ :
وعلى بوابات مدينة لندن سأعلّق رؤوسكم :
استسلم ، ايها الجبلي الفظ . (يخرجان فى قتال)
(يعود بيلاريوس وآرڤيراكوس)
بيلاريوس : لا أحد في الجوار ؟
آرفيراكوس : ولا أحد في العالم : أنت أخطأت فيه حتما .
بيلاريوس : ربما أخطأت : مرّ زمان طويل منذ رأيته ،
لكن الزمان لم يطمس على تلك السيماء
التي كانت عليه : التقطّع في صوته ،
والاندفاع في الكلام صفتان فيه : أنا واثق
انه كلوتن بالذات .
آرفيراكَوس : في هذا المكان تركناهما ،
أرجو أن أخي قد قضى معه وقتا طيبا ،
تقول إنه خبيث .
بيلاريوس : بما انه لم يبلغ بعد ،
أقصد ، الرجولة ، فهو لايدرك معنى

المخاطر الهوجاء : لأن القصور فى الحكم
هو غالبا سبب الخوف . انظر ، هذا أخوك .
(يعود كيديريوس يحمل رأس كلوتن)

كَيديريوس : كلوتن هذا كان أبلها . كيسا فارغا ،
لانقود فيه : هرقل نفسه ماكان
ليقوى على تحطيم دماغه ، إذلم يكن له دماغ :
ولكني لو لم أفعل هذا ، لكان الأبله قد حمل
رأسي ، كما أحمل رأسه الآن .

بيلاريوس : ما الذي فعلت ؟

كَيديريوس : اعرف تماما مافعلت : قطعت رأس المدعو كلوتن ،
ابن الملكة (كما قال عن نفسه) ،
ودعاني بالخائن ، والجبلي ، وأقسم ،
انه بيده وحدها سيقضي علينا ،
ويقطع رؤوسنا من حيث ترتفع (والشكر للآلهة)
ويعرضها في مدينة لندن .

بيلاريوس : لقد هلكنا جميعا .

كَيديريوس : عجبا يا أبي ، ما الذي سوف نخسر
غير ذاك الذي اقسم أن يأخذ ، حياتنا ، القانون
لايحمينا ، إذن لماذا نكون خانعين ،
وندع قطعة من اللحم متعجرفة تهددنا ،
ليكون هو الحاكم والمنفذ معا ،
لكي يقال إننا نخشى القانون ؟ أي جماعة

اكتشفتَ في الجوار ؟

بيلاريوس : ليس من مخلوق
تقع العين عليه ، ولكن لأجل السلامة
لابد أن يكون معه بعض الأتباع . ولو أن تعاليه
لم يكن سوى تقلّب ، بلى ، وذاك
من سيىء إلى أسوأ ، فليس من سُعار ،
ولا من جنون مطبق يمكن أن يشتط به
فيحمله إلى هذا المكان وحده ، ولربما
كان قد قيل في البلاط بأن امثالنا
ممن يعيش في الكهوف ، ويصطاد الطرائد ، هم
مارقون ، وبعد قليل
سيشكلون تجمعا أقوى ، فبلغه ذلك
(وهو محتمل) فعزم على تحطيمه ، وأقسم
انه سيعود بنا ، ومع ذلك فمن غير المحتمل
أن يأتي وحده ، لاهو يغامر ،
ولاهم يقبلون : لذلك ثمة سبب وجيه لخوفنا ،
ان كنا نخشى أن لهذا الجسم ذَنَباً
أكثر خطرا من الراس .

آرڤيراكوس : دع المقدّر
يأتي كما ترسمه الآلهة : مهما يكن
ان اخي قد أحسن صنعا .

بيلاريوس : ما كان في نيتي
ان اصطاد هذا اليوم : فمرض الفتى فيديل
أثقل مسيرتي من هنا .

كَيديريوس : بسيفه بالذات ،
إذ كان يلوّح به أمام حنجرتي ، انتزعت
رأسه عن جسده : وسوف ألقي به في الخليج
وراء جبلنا ، لأدفعه نحو البحر ،
وأقول للأسماك إنه ابن الملكة ، كلوتن ،
وهذا كل ما يهمني . (يخرج)
بيلاريوس : أخشى أنهم سينتقمون له :
أتمنى ، يابوليدور ، لو أنك لم تفعلها : ولو أن الشجاعة
تليق بك تماما
آرڤيراكوس : أتمنى لو انني فعلتها :
لكي يلاحقني الانتقام وحدي ! پوليدور ،
أحبك حبا أخويا ، لكنني حاسد جدا
انك سلبتني هذا الصنيع : أتمنى لو أن الانتقام ،
الذي يقابله ما لدينا من قوة ، ان يلاحقنا جميعا
فنقف بمواجهته .
بيلاريوس : حسنا ، لقد قضي الأمر :
لن نصطاد المزيد هذا اليوم ، ولن نبحث عن الخطر
حيث لاتوجد فائدة . لنعد إلى جبلنا ، رجاء ،
انصرفا للطبخ أنت وفيديل : سأبقى أنا
حتى عودة پوليدور المتهوّر ، وأعود به
إلى العشاء فورا
آرفيراكوس : يافيديل المريض المسكين !

سأذهب إليه مشتاقا ، لكي يستردّ تورّد وجهه
أنا مستعد لاسالة دم الوف مثل كلوتن
وأشيد بما أبديتَ من رحمة . (يخرج)

بيلاريوس : أواه ايتها الآلهة ،
ياربّة الطبيعة المباركة ، انت نفسك يامن تتوهجين
في كيان هذين الأميرين الفتيين : انهما رقيقان
مثل انسام الشمال تهب تحت بنفسجة ،
فلا تهتز براعمها العذبة ، وفيهما من القسوة أيضا ،
(إذا ما استثير فيهما الدم الملكى) قدر مافي أعتى الرياح
التى تعصف بذرى صنوبر الجبال
فتجعله يطاطيء نحو الوادي . ومن عجب
ان غريزة غير منظور تبعث فيهما
روحا ملكية لم يتعلماها ، ورفعة مادرجا عليها ،
وكياسة لم يألفاها من أحد ، وشجاعة
تنمو فيهما على سجيتها ، لكنها تعطي غلّة
كأن ثمة من زرعها فيهما . ومع ذلك فمن الغريب
ما يثيره وجود كلوتن معنا هنا ،
أو ماقد يجرّ موته علينا .
(يعود كَيديريوس)

كَيديريوس : أين أخي ؟
لقد قذفتُ بيافوخ كلوتن لينساب مع التيار
رسولا إلى أمه ، ويبقى جسده رهينة
حتى يعود (موسيقى حزينة)

بيلاريوس : معزفي العجيب[٣]
(اسمع ياپوليدور) بدأت ألحانه : لكن ما المناسبة
التي حملت كادوال على تحريكه ؟ اسمع !
كَيديريوس : أهو هنا ؟
بيلاريوس : لقد ذهب لتوّه .
كَيديريوس : ما الذي يقصد ؟ منذ وفاة والدتي العزيزة
لم يسبق للمعزف أن تحرّك . جميع مظاهر الحزن
يجب أن تتماشى مع الأحداث الحزينة . ماذا جرى ؟
الاحتفالات بلا سبب ، والحزن على التوافه
ملهاة للحمقى وحزن للأطفال .
هل جُنّ كادوال ؟
(يعود آرفيراكَوس حاملا ايموجين ، ميتة بين ذراعيه)
بيلاريوس : انظر ، ها هو قادم ،
يحمل المناسبة الأليمة بين ذراعيه
وهو ما لمناه عليه !
ارڤيراكَوس : مات الطائر
الذي انشغلنا به كثيرا . تمنيتُ لو عبرتُ
من سنِ السادسة عشرة إلى الستين :
لو أحلتُ أيام لهوي إلى صحبة العكاز
قبل أن أرى هذا المشهد .
كَيديريوس : آه يا أحلى وأجمل سوسنة[٤] :
ان اخي لايتزّين بحملكِ قدر نصف
ما كان لكِ من جمال وانتِ واقفةٌ على قدمين .
ياحزن ،

من ذا الذي يقوى على سَبْرِ غورك ، فيجد
القاع ، ويرى أي ساحل بهمومك العالقة
يترامى ويحيط ؟ أيها الشيء المبارك ،
لايعلم سوى الرب أيٍ نوع من الرجال كنتَ ستصير :
لكني أعلم أنك متّ فتى نادرا ، من الحزن .
كيف وجدتَه ؟

آرڤيراكَوس : متيبّساً كما ترى :
مبتسما هكذا ، كأن فراشة دغدغت نعاسه ،
لاسهم الموت ، فهو ضاحك : وخده الأيمن
كان مستريحا على وسادة .

كَيديريوس : أين ؟

آرڤيراكَوس : على الأرض ،
ذراعاه مطويتان هكذا ، فظننته نائما ، ونزعت
عن قدميّ ما أثقلهما من غليظ النعال
الذي كان يصطفق مع وقع خطوي .

كَيديريوس : لكنه نائم :
فلو أنه قضى ، فإن قبره سيغلو سريرا :
وستحوم الحوريات حول لحده
فتحول بين الديدان وبينك .

آرفيراكَوس : بأحلى الزهور
إذ يدوم الصيف ، وأحيا هنا ، يافيديل ،
سأزيّن قبرك الحزين : لن تعوزك
الزهرة التي تشبه وجهك ، زهرة الربيع الشاحبة ،
ولازنابق البر التى تشبه منك عروق الدماء ، لا ولا

ورق النسرين ، الذي لايسيء إليه انه
لايتفوق على عطر أنفاسك : وطائر الحنّاء
بمنقاره الرحيم (آه يامنقارا ، يهيل الخزى
على أولئك الورثة الأغنياء ، الذين تركوا آباءهم راقدين
من دون انصاب تخلّد ذكراهم) سيحمل كل هذا
إليك .
بلى ، وناضر العشب فوق ذلك . وعندما تغيب الزهور
سيتّقي جثمانك الشتاء ـ

كَيديريوس : كفى ، رجوتك ،
ولاتندفع بكلمات الصبايا نحو ذاك
الذى يقتضي الوقار . لنقم إلى دفنه ،
فلا نطيل بفروض التكريم ، هو
الآن دَين مستحق . إلى القبر !

آرفيراكَوس : ولكن أين سندفنه ؟

كَيديريوس : قريبا من يوريفيلي ، والدتنا .

آرفيراكَوس : ليكن ذلك :
ولو أن أصواتنا الآن ، يابوليدور ،
قد اكتسبت خشونة الرجولة ، لننشد له
ونحن ننزله إلى القبر كما أنشدنا لوالدتنا مّرةً بنفس
الألحان
ونفس الكلمات مع تبديل اسم يوريفيلي إلى فيديل .

كَيديريوس : كادوال ،
أنا لا أستطيع الانشاد ، بل سأبكي وأردد الكلمات
معك ،

فألحان الحزن النشاز أسوأ من
القس والكنائس والكاذبين .

بيلاريوس : إذن سنرددّها كلمات .
أرى أن كبير الأحزان لا يعالج سوى القليل ، لأن كلوتن
قد غدا نسيا منسيا . وقد كان ، ابن ملكة ، يا أولاد ،
ومع أنه جاء عدوّا لنا ، لنتذكر
انه قد نال جزاء ذلك : ومع أن الحقير والكبير يغدوان
عظاما نخرة ، من طينة واحدة ، فإن واجب الاحترام
(وهو الملاك في هذا العالم) إنما يفرّق
في المكانة بين الرفيع والوضيع . عدوّنا كان من الأمراء ،
ومع أنك قضيت عليه ، لكونه عدونا ،
عليك أن تدفنه ، دفنة أمير .

كَيديريوس : أرجو أن تحمله إلى هنا ،
فجثة المرذول كجثة البطل ،
إذ لايكون أحدهما حيا :

آرفيراكَوس : لو تذهب لتجيء به ،
ونحن نبدأ الانشاد آناء ذلك ـ أخي ، ابدأ . (يخرج
بيلاريوس)

كَيديريوس : لا ياكادوال ، يجب أن نجعل رأسه تجاه الشرق ،
فلدى والدي سبب لذلك .

آرفيراكَوس : هذا صحيح

كَيديريوس : هيا إذن ، واحمله ،

آرفيراكَوس : هيا ، ـ ابدأ .

الانشاد

كَيديريوس : لاتخش بعد اليوم من حرارة الشمس ،
ولا من الهوج التي تعصف في الشتاء ،
دورك في دنياك قد قضيت بالأمس ،
وعُدتَ للدار بما حملت من جزاء .
خير الشباب والصبايا ساعة الاياب ،
مصيرهم ، مثل الفتى الكنّاس ، في التراب

آرفيراكَوس : لاتخشَ بعد اليوم من تجهّم الكبار ،
فقد أمنت ضربة ينزلها الطغاة ،
لاتُلقِ بالاً للطعام ، لا ولا الدثار
ماعندك البلوط يعلو قصب الرعاة .
فالصولجان ، العلم والصحة في الاياب
جميعها تتبع هذا الدرب ، للتراب .

كَيديريوس : لاتخشَ بعد اليوم من تخاطف البروق

آرفيراكَوس : ولا من الهدير في دحرجة الرعود .

كَيديريوس : لاتخشَ من نميمة أو لائم صفيق .

آرفيراكَوس : كفاك مانلت من الاقبال والصدود .

الاثنان معا : كل المحبين الشباب ، الكل في الاياب
يتّبعون خلفك الدرب إلى التراب

كَيديريوس : حُميت من شرور كل ساحر أثيم !

آرفيراكَوس : ومن فتون السحر والمشعوذ الرجيم !

كَيديريوس : ملائك الرحمة تحميك ولا تريم !

آرفيراكَوس : ولا يصيبنّك شر فاعل ذميم !

الاثنان معا : وليكن الرفيق في الموت لك السلام ،

وليشتهر لحدك في الدنيا لدى الأنام !

(يعود بيلاريوس حاملا جثة كلوتن)

كَيديريوس : لقد أنجزنا الشعائر : هيا نوسده التراب .

بيلاريوس : هاك قليلا من الزهور ، وثمة المزيد قرب انتصاف الليل :

فالأعشاب التي يكسوها ندى الليل البرود
تصلح للنثر على القبور : من الجهة العليا .
كنتَ مثل الزهور ، والآن ذويتَ ، مثل
هذه العُشيبات التي ستذوي ، ونحن ننثرها عليك .
هيا ، لنبتعد ، ولنتخذ هيئة الركوع :
فالأرض التي أعطتهم أولا تستعيدهم الآن :
وأفراحهم عن الأرض قد تولّت ، وكذلك الأحزان

(يخرج بيلاريوس ، كيديريوس وآرفيراكوس)

ايموجين : تستفيق ، بلى ، سيدي ، إلى ملفورد ـ هيفن ، أين الطريق ؟

أشكرك : عند تلك الشجرة ؟ رجاء ، كم تبعد من هنا ؟
يارحمة الرب : أيمكن أن تكون ستة أميال أخرى ؟
لقد سريتُ الليل بطوله : وحياتي ، سأضطجع وأنام .
ولكن مهلا ! ماهذا رفيق فراش ! ايتها الآلهة !

(تبصر جثة كلوتن)

هذه الزهور تشبه مسرّات الدنيا ،
وهذا الرجلِ المدمى يشبه همومها . آمل أن يكون حلما :
فقد حسبتُ انني من سكان الكهوف ،
أعدّ الطعام لمخلوقات طيبة . ولكن ليس كذلك :
فقد كانت دفقة من لاشيء ، موجهة نحو لاشيء ،
يشكلها العقل من أبْخرة . فعيوننا نفسها
تكون أحيانا مثل أحكامنا، عمياء . وحق إيماني ،
مازلت أرتعش من خوف : لئن كان ثمة
بقية في السماء من قطرة صغيرة من الرحمة
بقدر عين عصفور، ايتها الآلهة المهيبة ، إمنحيني شيئا
منها !
مايزال الحلم هنا : حتى عندما أستفيق فهو
خارج كياني وداخله معا : لا أتخيّله ، بل أحسه .
رجل بلا رأس ؟ ملابس پوستومس ؟
أنا أعرف شكل ساقه : هذه يده :
قدمه الرشيقة : فخذه الحديدية :
عضلاته البطولية : ياوجهه الملكي -
جريمة فى السماء ! كيف ؟ مفقود . پيزانيو ،
جميع لعنات هيكيوبا المجنونة التي استنزلتها على الاغريق ،
وفوقها لعناتي ، تنهال عليك ! أنت ،
تآمرت مع ذلك الشيطان الأثيم ، كلوتن ،
وذبحتَ مولاي هنا : لتكن الكتابة والقراءة

بعد اليوم خيانة ! پيزانيو اللعين
برسائله المزوّرة (پيزانيو اللعين)
من هذه السفينة الأروع في العالم
اقتطع الذروة الأعلى . أواه باپوستومس ، واحزني ،
أين رأسك ؟ أين هو ؟ ياويلتي ! ايناه ؟
كان بوسع پيزانيو أن يطعنك في الصميم
ويبقي على هذا الرأس . كيف حدث هذا ، پيزانيو ؟
انه هو ، كلوتن : الحقد والجشع فيهما
سبب هذه المصيبة هنا . بلى ، واضح ، واضح !
الدواء الذي اعطانيه ، وقال إنه نادر
ومفيد لي ، ألم أجدْ انه
مهلك للحواس ؟ هذا يؤكد الأمر لي :
هذا من فعل پيزانيو ، وكلوتن - آه !
هات لوناً لخدي الشاحب من دمك ،
لكي نبدو أشد فظاعة في عيون أولئك
الذين قد يعثرون علينا . أواه ، يامولاي ! يامولاي !
(تهوي على الجثة)
(يدخل لوكيوس مع بعض النقباء وعرّاف)

نقيب : إلى جانبهم الكتائب المرابطة في كَاليا
بعد أن تعبر قواتك البحر ، انتظرك
هنا في ملفورد - هيڤن ، مع سفنك :
الجميع على استعداد .

لوكيوس : ولكن ما أخبار روما ؟

نقيب : لقد استثار مجلسّ الشيوخ همم السكان
والاشراف في ايطاليا ، وهم على أتم أهبة
ويَعِدون بجلائل الأعمال : وسوف يكونون
تحت قيادة اياكيمو المقدام ،
٣٤٠ ٠٠٠
شفيق سيينا .
لوكيوس : متى تتوقع وصولهم ؟
نقيب : مع الرياح المواتية القادمة .
لوكيوس : هذا الاستعداد
يرفع من آمالنا . اطلب اجراء التعداد
لقواتنا ، واجعل النقباء يقومون بذلك . والآن سيدي ،
ماالذي حلمت به أخيرا عن هدف هذه الحرب ؟
عرّاف : في الليلة الماضية كشفت لي الآلهة نفسها عن رؤيا
٣٤٦ ٠٠٠
(فقد صُمت وصلّيت طلباً لما يكشفون لي) وهكذا
رأيت طائر يوبيتر ، النسر الرومي ، محلقاً
من الجنوب المهلهل نحو هذا الجزء من الغرب ،
ثم تلاشى في أشعة الشمس ، وذلك بشير
٣٥٠ ٠٠٠
(إلا إذا أساءت ذنوبي تفسير رؤياي)
بان الغَلَبة ستكون لجيش الروم .
لوكيوس : أكثِر من هذه الأحلام ،
ولتكن صادقة دوما . مهلا ، ماهذه الجثة ؟
من دون رأسها ؟ هذا الحطام يشير انه كان يوما

بناء فخما . ماهذا ؟ غلام ؟

٣٥٥ ٠٠٠

ميت أم نائم فوق الجثة ؟ ميت ربما :
فالطبيعة تكره أن تجعل فراشه
مع الموتى أو نومه فوق الموتى .
تعالوا ننظر إلى وجه الفتى .

نقيب : إنه حيّ يامولاي .

فهو سيُعلمنا إذن بأمر هذه الجثة . يافتى ٠٠٠ ٣٦٠
أخبرنا عما جرى لك ، إذ يبدو
ان ذلك يتطلب السؤال . من هذا
الذي تجعل منه وسادتك الدامية ؟ أو من كان ذاك
الذي (فَعَل غير مافعلته الطبيعة النبيلة)
فغيّر في تلك الصورة الجميلة ؟ ماعلاقتك
بهذا الدمار الكئيب ؟ كيف حدث هذا ؟ من هذا ؟

٣٦٦ ٠٠٠

من أنت ؟

ايموجين : أنا لاشيء ، وإلا ،
فالأفضل أن أكون لاشيء . هذا كان مولاي ،
بريطاني شديد الاقدام ، طيب ،
وهاهو مطروح وقد قتله عصاة الجبال . وأسفاه !

٣٧٠ ٠٠٠

لم يعُد في الوجود أسياد مثله : قد اهيم
بين المشرق والمغرب ، مناديا أطلب خدمة ،
أجرّب الكثير ، الكل طيّب : أخدمُ باخلاص : أبدا

لا أجد مثله مولى .

لوكيوس : وأسفي أيها الشاب الطيب !
انت تهيج الحزن بشكواك قدر مايهيج
مولاك بدمائه : قل لنا ما اسمه ، ايها الصديق الطيب .

ايموجين : رجارد ده شون : (جانبا) ، ان كنت أكذب ،
ولا أسبّب أذى بذلك ، والآلهة تسمع ، فآمل
انها ستغفر لي . ماذا تقول ، سيدي ؟

لوكيوس : ما اسمك ؟

ايموجين : فيديل ، سيدي

لوكيوس : انك تبرهن على أنك كذلك[٥] :
فاسمك ينطبق على اخلاصك ، واخلاصك على
اسمك :
هل تجرّب حظك معي ؟ لن أقول
انك ستجد سيدا في مثل فضله ، لكن ثق
انه لن يحبك أقل منه . ان رسائل الامبراطور الرومي
التي حملها قنصل اليّ لن تقوى على اعلاء شأنك
اسرع مما تقدر مواهبك على فعله : هيا معي .

ايموجين : سأتبع ياسيدي . ولكن قبل ذلك ، لو سمحت الآلهة ،
سأخفي مولاي عن الذباب ، على عمق
ماتستطيع حفره هذه الأظافر المسكينة : وبعدما
انثر على قبره أوراق الغابة اللفّاء وأعشابها
وأتلو عليه مئة عام من الصلوات
(على قدر ما استطيع) وأكررها مرتين ، سأبكى

وأنوح ،
في وداع خدمته ، واتبعك ،
رجاء الالتحاق بخدمتك .

لوكيوس : حسناً ، أيها الشاب الطيب ،
وسأكون لك بمقام الوالد لا المولى .
يا أصحابى ،
لقد علّمنا الفتى واجبات الرجولة : هيا
نبحث عن أجمل بقعة مزهرة في المكان ،
ونحفر له بفؤوسنا ورماحنا قبرا :
هيا احملوه على الأذرع . يافتى لقد رفعت من قدره
في نظرنا ، ولسوف يوارى الثرى
على قدر مايستطيع الجنود . تجمّل بالصبر وكفكف دموعك :
فبعض الكبوات تؤدي إلى حُسن المنقلب .
(يخرجون)

المشهد الثالث ـ غرفة في قصر سيمبلين

ـ ـ يدخل سيمبلين مع نبلاء وبيزانيو وبعض الخدم ـ ـ

سيمبلين : اذهب ثانية : وعُد لي بأخبار عن حالها(يخرج خادم)
حمّى تصيبها مع غياب ابنها ،
جنون ، وهو خطر يتهدد حياتها . ياسموات
ما أسرع ما أصبتني في الصميم ! ايموجين ،
وهي أكبر مصدر عزاء لي ، غابت : مليكتي

على فراش مرض خطير ، وفي وقت
تتجه فيه نحوي نذر الحروب المريعة : ابنها غائب ،
والحاجة إليه الآن شديدة . وهذا ما يثقل عليّ ،
دون أمل في عزاء . ولكن أنت ياغلام ،
لابد أنك على علم بغيابها ،
ويبدو عليك أنك تجهل ، سنرغمك على البوح به
بتعذيب شديد .

بيزانيو : سيدي ، حياتي ملك يدك ،
واسمح لى أن أضعها تحت تصرفك : ولكن عن
سيدتي ،
لا علم لى بمقام لها : ولالِمَ غابت
ولامتى تنوي أن تعود . أتوسّل إلى رفعتكم
أن أبقى على الاخلاص في خدمتكم .

نبيل أول : مولاي الكريم
فى اليوم الذي افتقدناها ، كان موجودا هنا :
أكاد أجزم أنه صادق ، وأنه سيؤدي
جميع واجبات الولاء مخلصا . أما كلوتن .
فلن ينقصنا جهد في البحث عنه ،
ولا شك أننا سنجده

سيمبلين : الوقت عصيب :
(يخاطب پيزانيو) سنمهلك بعض الوقت ، لكن الشك
مايزال لدينا .

نبيل أول : أحيط جلالتكم علما
ان كتائب الروم ، التي سُحبت من كَاليا ،

قد نزلت على شواطئنا ، يساندها
اشراف الروم ، الذين أرسلهم مجلس الشيوخ .

سيمبلين : أين منّي مشورة ابني ومليكتي ،
فقد ثقل الأمر علي .

نبيل أول : مولاي الكريم ،
ان استعداداتكم لاتقصّر عن مواجهة
ماتسمعون عنه من قوات . وليأتِ المزيد ، فأنتم لها :
ولايعوزنا سوى تحريك تلك القوات
التى تشتاق للحركة

سيمبلين : الشكر لك : لنلزم الهدوء
ونستعد للوقت الذي يستعد لنا . نحن لانخشى
مايمكن أن يصيبنا من جانب ايطاليا ، لكن
مايحزننا هو مايجري هنا . هيا !
(يخرج سيمبلين مع النبلاء والخدم)

بيزانيو : لم أسمع حرفا من سيدي منذ
أن كتبتُ له عن مقتل ايموجين . هذا غريب :
ولاسمعتُ من سيدتي ، التي وعدت
أن تكتب لي دوما عن الأخبار . كما لا أعرف
شيئا من أمر كلوتن ، إذ انني
في حيرة من كل هذا . لابد أن المقادير ستفعل شيئا .
فأنا صادق حيث أكون كاذبا ، ومخلص حيث لا أكون .
فهذه الحروب الوشيكة ستجدني محبا لبلدي
إلى درجة لاتغيب عن ملاحظة الملك ، أو اسقط قتيلا :

ولتوضح الأيام جميع مادون ذلك من شكوك ،
فالحظ قد يدفع زوارق ليس بها مجاذيف . (يخرج)

المشهد الرابع - ويلز - أمام كهف بيلاريوس

-- يدخل بيلاريوس ، كَيديريوس ، وآرفيراكَوس --

كَيديريوس : الضوضاء تحيطنا من كل صوب
بيلاريوس : لنبتعد عنها .
آرفيراكَوس : أية لذة في الحياة نجد ، سيدي ، لوحجبناها
عن الفعل والمغامرة .
كَيديريوس : بل أي أمل
لدينا في التخفّي ؟ فلو فعلنا ذلك فإن الروم
سيقتلوننا بوصفنا بريطانيين أو يحسبوننا
من البرابرة الخارجين على الطبيعة
فى عهد احتلالهم ، ثم يقتلوننا بعد ذلك .
بيلاريوس : يا أولاد ،
سنلجأ إلى أعالى الجبال ، فهي آمن لنا .
إذ لا أمل فى الالتحاق برهط الملك . فقرب العهد
بموت كلوتن (وكوننا غير معروفين ، ولا معدودين
بين القوات) قد يضطرنا إلى الافصاح
عن مكان اقامتنا ، وهكذا ينتزع منا تفصيل
ماصدر عنا من أعمال ، مما يستتبع الموت
الذي يجرّ إليه التعذيب .
كَيديريوس : هذه ياسيدي شكوك

لاتليق بك في مثل هذا الوقت ،
ولا هي مقنعة لنا .
آرفيراكَوس : ليس من المحتمل
إذ يملأ أسماعهم صهيل خيولهم الرومية ،
انهم سيلتفتون إلى نيران مضاربهم ، وإذ تكون عيونهم
وآذانهم مثقلة بمجريات الأمور كما هى الآن ،
انهم سيضيعون وقتهم بالاهتمام بنا ،
لكي يعلموا من أين أتينا .
بيلاريوس : ولكني معروف
عند الكثيرين في الجيش : فتعاقب السنين
(ولو ان كلوتن كان صغيرا يومها) كما ترى
لم يَمحُه عن ذاكرتي . ثم ان المليك
لم يفعل ما يستحق خدمتي أو محبتكما له ،
إذ تجدان في نفين تقصيرا في تربيتكما ،
وهو نتيجة هذه الحياة الخشنة ، بلى ، إذ لا أمل
في بلوغكما ما كان ينتظر من طيب المنبت ،
سوى تلويحة الصيف الحارة هذه ،
وذلة الانكماش في برد الشتاء .
كَيديريوس : ان نكون سوى ذلك
خير منه ألا نكون . أرجوك ، سيدي ، إلى الجيش :
أنا وأخي غير معروفين ، وأنت
بَعُدتَ عن البال ، لذلك غدوت منسيا ،
ولن يبادر أحد إلى سؤالك .
آرفيراكَوس : وحق هذه الشمس المشرقة

سأذهب هناك : أية حياة هذه التي قط
لم أرَ فيها انسانا يموت ، ولا نظرت يوما إلى دم ،
إلا دم الأرانب الهروب ، وداعر المعزى ، والغزال !
لم اعتلَ حصانا ، سوى ذاك الذي كان له
راكب مثلي ، لم يلمس المهماز ،
ولا الحديدُ كعبَه ! أنا خجِل
من النظر إلى الشمس المقدسة ، أو
من الافادة من أشعتها المباركة ، إذ بقيت
طوال هذا الزمان مجهولا مسكينا .

كَيديريوس : وحق السموات سأذهب ،
فلو باركتني ، سيدي ، وأذنت لي ،
فسأبذل قصاراى - ولكن ان لم تفعل ،
لينزلن خطر ذلك علي وليكونن
على أيدي الروم .

آرڤيراكَوس : وأنا أقول آمين .

بيلاريوس : ليس لي من سبب (إذ لا تقيمان لحياتكما
سوى هذا الوزن الضئيل) أن أحافظ
على حياتي المشروخة لأحمل مزيدا من الهموم . لكما
ماتريدان يا أولاد !
لو أصابتكما في الحروب سهام الحِمام ،
فهناك فراشي ، يافتيتي ، والمنام
سِرْ بنا فالزمان يطول وزهو الدما
شامخ إذ يثير إلى منبت الكرما .

الفصـــل الخـامـس

المشهد الأول ـ بريطانيا . معسكر الروم

ـ ـ يدخل پوستومس وحده ـ ـ

يوستومس : ايه ياخرقة دامية ، سأحتفظ بك ، لأنني أردت
أن تكوني بهذا اللون . أيها المتزوجون ،
لو كان واحد منكم اتبع هذا السبيل ، فكم منكم
سيقتل زوجات أفضل منهم بكثير
بسبب قليل من الزلل ؟ آه ياپيزانيو ،
ما كل خادم مخلص ينفّذ جميع الأوامر :
فالعهد لايشمل إلا تنفيذ العادل منها . ايتها الآلهة ،
لو انك انتقمت لذنوبي ، قط
ماعشت لأجرّ هذا على نفسي ، ولأنقذتَ
ايموجين النبيلة ، وأنزلتَ عقابك عليّ
أنا التعيس ، الذي يستحق نقمتك أكثر ، لكن
وا أسفاه ،
انت تختطفين بعضهم من بيننا لذنوب صغيرة ، ذاك هو
الحب ،
لتمنعيهم من السقوط بعد ذلك : وتسمحي لبعضهم
أن يلحق الذنوب بأخرى ، وكل لاحق أسوأ من سابقه
وتجعلهم يخشونها ، ليستقيم بعدها المذنبون
لكن ايموجين بضعة منكم ، فافعلوا مشيئتكم ،
واجعلوني مباركا في طاعتكم . لقد جاءوا بي هنا
بين اشراف ايطاليا ، لكي أحارب
ضد مملكة سيدتي : يكفي انني ،

يابريطانيا ، قد قتلت سيدتك : مهلا
فلن أوجّه نحوك طعنة : لذا ، ايتها السموات الرحيمة ،
استعمي إلى مرادي صابرة . سأتخلص
من هذه الأسمال الايطالية ، وأرتدي ثيابا
مما يرتديه قروي بريطاني : ولسوف أحارب
ضد الجماعة التى جئت معها : وهكذا أموت
من أجلك يا ايموجين ، التى من أجلها تكون حياتي ،
وكل نَفَسٍ فيها موتا ، وهكذا سأكرّس نفسي
لمواجهة الخطر ، دون أن يعلم بي أحد ،
فأكون مثار اشفاق لا كراهية . وسأبين للناس
ما تنطوي عليه جوانحي من شجاعة دونها ماتظهره عوائدي
ايتها الآلهة ، امنحيني قوة اسلافي !

المشهد الثاني ـ ميدان بين المعسكر البريطاني والمعسكر الرومي

ـ يدخل لوكيوس ، اياكيمو ، وجيش الروم من باب ، ويدخل جيش البريطانيين من باب آخر : يتبعهم ليوناتس پوستومس في هيئة جندي مسكين .

يسير الجميع ثم يخرجون . ثم يدخل اياكيمو وپوستومس مشتبكان فيغلب الأخير ويجردّ اياكيمو من سلاحه ثم يتركه .

اياكيمو : ان وطأة مايثقل على صدري من ذنب
قد أفقدني رجولتي : لقد كذبتُ علي سيدة

هي أميرة هذه البلاد ، وجريرة تلك الفعلة
نقمة اضعفتني ، وإلا كيف استطاع هذا الغلام ،
الذي لم يكد يشب عن الطوق ، أن يغلبني
أنا المحارب ؟ ان المراتب والألقاب ، المحمولة
كما أحمل مثلها ، ليست سوى علائم هزء .
فلو أن اشرافك ، يابريطانيا ، نفر أمام
هذا الجلف ، الذي يتفوق على نبلائنا ، فمعنى
ذلك أننا لسنا رجالا ولا الأرباب أرباب . (يخرج)

(تستمر المعركة ويفرّ البريطانيون ويؤخذ سيمبلين أسيرا ، ثم يهرع
لنجدته بيلاريوس وكَيديريوس وآرفيراكَوس)

بيلاريوس : ثباتا ، ثباتا ، فالغلبة لنا ،
مسارنا محصن ، ولاشيء يهزمنا
سوى دناءة مخاوفنا .

كَيديريوس :

آرفيراكَوس : ثباتا ، ثباتا ، قاتلوا !

(يعود بوستومس وينضم إلى البريطانيين . ينقذون سيمبلين ويخرجون .
ثم يعود لوكيوس واياكيمو وايموجين)

لوكيوس : اهرب ، يافتى ، من وجه الجنود ، وانقذ نفسك :
فالاصحاب يقتلون الأصحاب ، والمعمعة كأنها
قد أسدلت على الحرب غشاوة .

اياكيمو : ذلك من فعل نجداتهم .
لوكيوس : لقد دارت الدوائر بشكل غريب : فإنا نسارع
في طلب النجدة ، أو النجاء . (يخرجون)

المشهد الثالث - جانب آخر من الميدان

-- يدخل پوستومس مع نبيل بريطاني --

نبيل : هل أتيت من حيث أقاموا الصمود ؟
بوستومس : أجل .
لو أنك تبدو قادما من رهط الهاربين .
نبيل : أجل .
بوستومس : لالوم عليك سيدي ، لأن الضَياع كان شاملا
لولا أن السموات حاربت معنا : فالملك نفسه
قد خسرُ حمايته ، والجيش تحطم ،
فلا ترى سوى ظهور البريطانيين ، والجميع هارب
خلال ممرّ ضيق ، والعدوّ في أوج حماسه
يتلمّظ بسفك الدماء ، وبين يديه
أكثر مما تقوى عدته على معالجته ، وقد أطاح
ببعضهم ، وأصاب بعضا ، وسقط آخرون
من محض الخوف ، حتى ضج الممر الضيق
بجثث القتلى ، مصابين في ظهورهم ، وبالجبناء يحيون
ليموتوا بعار مستديم .
نبيل : وأين موضع هذا الممر ؟
بوستومس : قريبا من ساحة المعركة ، به خندق تسوّره الآجام -
مما أعطى تفوقا لجندي عريق ،

(مخلص ، ولاشك) ويستحق
طويل رعاية ، على قدر ما سلخ من العمر
إذ قدم هذه الخدمة لوطنه . وعبر الممر ،
وبصحبته غلامان (فتيان أقرب إلى التراكض
فى ملاعب الريف منهما إلى خوض مثل هذه المذابح ،
محيّاهما مما يناسب المسرحيات ، بل أجمل
من تلك الوجوه التى تتغشّى من لفح أو خجل)
قدروا على تصحيح المسار ، صائحين بمن هربوا
« أرانبنا البريطانية تموت في الهروب ، لا رجالنا :
نحو الظلمات تنساق الأرواح الهاربة إلى الوراء ،
صمودا ،
وإلا فنحن روم ، ولسوف نريكم
كالوحوش ذاك الذي تفرّون منه كالوحوش ، وقد تنجون
لو استدرتم إليه عابسين : صموداً ، صموداً ، « هؤلاء الثلاثة
ثلاثة آلاف صامدين ، في الفعل بذاك القدر ، ـ
لأن ثلاثة مقاتلين في العمق هم عماد الفعل عندما
لايفعل الآخرون شيئا ، بهذه الكلمة « صمودا ، صموداً »
ويدعم من الموقع ، كانوا أكثر تأثيرا
بنبيل افعالهم ، التي كانت تقوى على تحويل
المغزل إلى رمح ، أضاءوا الوجوه الكالحة ،

فزال بعض الخور ، وتجدّدت بعض العزائم عند من جَبُن

اتباعا لغيره (وهي خطيئة في الحرب
تجلب اللعنة على من يبدأ بها) فعادت ملامحهم
تبدو كعهدها ، وراحوا يكشّرون عن نيوب الليث
في وجوه الصيادين ورماحهم . وان هي
إلا وقفة في صفوف المطاردين ، ثم تراجع : أعقبه

هروب واضطراب صفوف ، ثم فرار
كالفراخ ، والذين انقضّوا عليهم نسور : عبيداً
جعلتهم خطوات المنتصرين : فعاد من جَبُن من صحبنا
مثل فُتات الطعام في وعثاء السفر تغدو
غوثَ حياة : وقد وجدوا خلفهم ما يدعمهم
من قلوب الشجعان ، رباه كيف استداروا !

بعضهم قتل من قبل ، بعضهم يحتضر ، بعضهم صحب
عصفت بهم الموجة السابقة ، عشرة يطاردهم واحد
صار الآن واحدهم قاتل عشرين :
أولئك الذين اشرفوا على الموت ، أو كانوا يقاومون

أصبحوا الآن رعبا قاتلا في الميدان

نبيل : ذلك من عجيب الصدف :
ممر ضيق ، وشيخ عجوز ، وولدان .

پوستومس : كلا ، بل لاتعجب من ذلك : فقد خلقت

لكي تعجب من أمور تسمع عنها
دون فعل تفعله . أتريد قافية تتغنى بذلك ،
وتردّدها من باب العبث ؟ هاك واحدة .
ولدان . وشيخ من عمر الولدين ، ممر ،
كانوا لبريطانيا حرزا ، للروم سقر .

نبيل : لاتكن غاضبا سيدي .

پوستومس : أسفي ، ما مراد الغضب ؟
من يُجانبْ عدوّا له ، فهو عندي الصديق الأحب :
فاذا ما مضى سالكاً بعض طبع عليه فُطر
بان لي انه تاركي طالبا من جواري المفر .
قد دُفعتُ لنظم القريض .

نبيل : الوداع ، كفاك غضب . (يخرج)

بوستومس : اما تزال هارباً ؟ هذا نبيل ! يانعاسة نبيلة
يسألني « الأخبار ؟ » وهو في الوغى مشاركا ياهيئة ذليلة !
كم من رجل أراد اليوم لو يخسر القابه
لينجو بجسده ؟ وأطلق ساقيه للريح طلبا لذلك
لكنه سقط ايضا ! وأنا ، رهين حزني ،
لم أعثر على الموت حيث سمعتهُ يئن ،
ولا أحسست به حيث كان يضرب . فهو وحش دميم ،
ومن عجب أنه يتخفّى في الأواني ، وناعم الفراش ،

ومعسول الكلام ، أو ان له وسائل أكثر مما لدينا
إذ نستل خناجره في الحرب . بلى ، سوف أجده .
لكوني الآن في رهط البريطانيين ،
ولو لم أعد منهم ، إذ قد استعدتُ من جديد
الدور الذي قدمت فيه . لن أحارب بعد الآن ،
بل سأستسلم لأول جلف يلقي
القبضِ عليّ . كثيرون من قتل
الروم هنا ، وعظيم هو الثأر الذي
يجب أن يأخذ به البريطانيون . أما أنا ، ففديتي الموت :
على أي جانبي أميل لكي أنهي حياتي ،
التي لم أحرص عليها هنا ولن أتحملها من جديد ،
بل سأنهيها بأية وسيلة من أجل ايموجين .
(يدخل نقيبان بريطانيان مع بعض الجنود)

نقيب أول : سبحان الرب العظيم ، لوكيوس وقع في الأسر :
يقولون ان الرجل العجوز وولديه من الملائكة .

نقيب ثان : وكان هناك رجل رابع ، في هيئة زرية ،
ساعدهم في الهجوم .

نقيب أول : هكذا يقولون :
ولكن لم يعثر على أحد منهم . قف ! من هناك ؟

بوستومُس : رومي ،
ماكان ليبدوكَسيرَ الجناح هنا لو أن المدد

قد أسعفه في الحال .

نقيب ثان : إلقِ القبض عليه في الحال :
لاكلب ولا ساق رومي يمكن أن تعود لتروي
عن الغربان التي عَزقَت لحمهم هنا : انه يتفاخر بما فعل
كأنه من عِلية القوم : خذه إلى الملك .

(يدخل سيمبلين ، بيلاريوس ، كَيديريوس ، آرفيراكَيوس ، پيزانيو واسرى روم .
يقدم النقيبان پوستومس إلى سيمبلين ، الذى يسلّمه إلى السجان)

المشهد الرابع - بريطانيا . موضع مكشوف قرب المعسكر البريطاني

-- يدخل پوستومس مع اثنين من السجانين --

السجان الأول : لن يستطيعوا سرقتك الآن ، فهذه الأقفال تقيدك : فدونك(١) ، حيث تجد الكلأ .

السجان الثانى : بلى ، أو تجد شهية . (يخرجان)

بوستومس : مرحبا يا أحب القيود ، لأنك طريق ،
إلى الحرية كما أرى : ومع ذلك فاني أفضَل
من مريض بالنقرس ، لأن يفضّل
الأنين الأبدي على معالجة
من الطبيب البارع : الموت ، فهو المفتاح
لفك هذه المغاليق . ياضميري ، انت مقيد
أكثر من ساقي ومعصمي : أيتها الآلهة الرحيمة ،
امنحيني

وسيلة الندم لأزيح ذلك الرتاج ،
واتحرر إلى الأبد . أيكفي أنني آسف ؟
هكذا يسترضي الأطفال آباءهم في هذه الدنيا ،
لكن الآلهة أكثر قدرة على الرحمة . ان كان علي أن
أتوب ،
فلا أفضل من توبة حيث ارسف في اغلال
مرغوبة أكثر منها مفروضة . ولكي أوفيّ ما عليّ
ان كان في فقد حريتي بعض تكفير ، فلا تقبلي
سداداً أقل من وجودي جمعية .
أعلم أنك أكثر رحمة من فاسد البشر ،
الذين يستدّون من مدينيهم المفلسين ثُلثاً ،
أو سُدساً أو عُشراً ليعينوهم على الانتعاش من جديد
بهذا التساهل ، لكن ليست هذه رغبتي
لقاء حياة ايموجين العزيزة خذي حياتي ، ومع انها
ليست بهذا العز ، لكنها حياة ، أنت صوّرتها :
وبين انسان وانسان لاينظر إلى جميع التفاصيل ،
على قلة قيمتها ، خذيها ولو من أجل مظهرها :
حريّ بك أن تفعلي ، فحياتي من صنع يديك ، ايتها
القدرات العظيمة ،
لو أخذت هذا الحساب ، خذي هذه الحياة ،
والغى هذه القيود الباردة . أواه يا ايموجين ،

سأتحدث إليك في صمت . (ينام)
(موسيقى حزينة . يدخل (فى هيئة طيفْ) سيكيليوس
ليوناتس ،
والد پوستومس ، وهو رجل عجوز ، فى ملابس
محارب ، يقود
امرأة عجوز (هي زوجته ، والدة پوستومس) وأمامهما
الموسيقى
وبعد قطعة موسيقى ثانية يتبع شابان مِن آل ليوناتي
(شقيقا
بوستومس) وعليهما جروح إذ قتلا في الحروب .
يدورون في حلقة
حول پوستومس وهو نائم)

سيكيليوس : ياسيّد الرعود[2] ، لاتُبدِ بعد اليوم
حِقدك على هوام البشر :
خاصِمْ إله الحرب ، عاتِب مليكة النساء[3]
التي تلاحق وتنتقم
بسبب جميع خلاعاتك
هل قام ابني المسكين بأي فعل غير حميد ،
ابني الذي لم أرَ وجهَه ؟
خطفني الموت إذ كان ينتظر الولادة
ينتظر قانون الطبيعة :
أباً له (كما يقول الناس
إنك أبٌ لكل يتيم)
كان عليك أن تكون ، لكي تحميه

من أوجاع هذه الدنيا
الأم : مليكة النساء لم تعنِّي
بل أخذتني في المخاض ،
فانتزعوا پوستومس من جسدي
فجاء صارخا بين أعدائه ،
مثار اشفاق !
سيكيليوس : الطبيعة العظيمة ، مثل أسلافه ،
صورته في أحسن تقويم ،
بحيث استحق ثناء العالم ،
وريث سيكيليوس العظيم .
الشقيق الأول : وعندما بلغ سن الرجولة ،
من الذي كان في بريطانيا
يستطيع الوقوف نِدًّا له ،
أو يكون مغنما
في عين ايموجين ، وهي خير
من يستطيع تقدير منزلته ؟
الأم : وفي الزواج لماذا خدعوه
ودفعوه إلى المنفى ، وأبعدوه

عن ديار ليوناتي ، وأخذوا
منها ذلك الأغر ،
من ايموجين الحلوة ؟
سيكيليوس : لماذا تحملتَ من اياكيمو ،
ذلك التافه الايطالى ،

أن يلوّث قلبه النبيل وعقله
بغيرة لا داعي لها ،
فيغدو موضع هزء وسخر
أمام نذالة الآخر ؟
الشقيق الثانى : لهذا ، من مرابع اهدأ قدمنا ،
والدانا ونحن الاثنان ،
قاتلنا في سبيل الوطن
سقطنا وقتلنا نحن الشجعان ،
لكي نحافظ في شرف
على ولائنا وحقوق اسلافنا .
الشقيق الأول : كاعمال الشجاعة هذه
قدم پوستومس إلى سيمبلين :
إذن ياپوبيتر ، يامليك الأرباب
لم أجّلتَ بهذا الشكل
نِعَمكَ التي تستحقها خصاله ،
فانقلبتْ جميعها إلى أحزان ؟
سيكيايوس : افتح نافذتك البلورية ، وانظر ،
ولا تنزل بعد اليوم
على قوم شجعان الأمك
المضنية القاسية .
الأم : ولأن ولدنا طيب ، بايوبيتر
ارفع عنه تعاساته
سيكيليوس : تطلّع إلينا من قصرك المرمري ، اعِنّا ،
وإلا فإن هذه الأطياف المسكينة ستجأر

بالشكوى أمام بقية ذوي الجلال
ضد الوهتك .

الشقيقان : عونك يايوپيتر ، وإلا شكونا
وهرَبنا من ساحِ عدلك .

(يهبط يوپيتر وسط رعد وبرق ، جالسا على ظهر نسر :
يقذف بصاعقة . تخرّ الأطياف راكعة)

يوپيتر : كفى ، يا أرواحا ضئيلة من عالم أدنى ،
لقد آذيتم سمعنا : صمتا ! كيف تجرؤ أطياف
فتتهم سيد الرعود ، الذي صاعقته (كما تعلمون)
مزروعة في السماء ، تمحق متمردّ الشطآن جميعا ؟
اغربوا ياطيوف الجنان المسكينة ، واستريحوا
عند ضفافكم حيثُ لاتذوي الزهور :
لاتغتمّوا لما يحدث للبشر الفاني ،
فليس ذلك من همومكم ، إذ هو شأن يعنينا .
أنا امتحن الذين أحبّهم ، فاجعل نعمتي
بطيئة في الوصول ، فتزداد بهجة . اطمئنوا
فابنكم الذي تدنىّ سيرَفع شأنه ذو الجلال :
تزدهر نعماه ، وتنتهي بلاياه :
فقد أشرق نجمُنا العلوي لدى مولده ، وفي
معبدنا جرى زواجه . انهضوا وتلاشوا .
سيكون زوجا للسيدة ايموجين ،

ويزداد سعادة بما لقي من عذاب .
ضعوا هذه التميمة على صدره ، فهي
تقرر ارادتنا أن تكون سعادته بلا حدود ،
وبعد ذلك اغرِبوا : ولا تزيدوا بضوضائكم
تعبيرا عن البَرَم ، لئلا تيثروا بَرَمي .
اصعد ، يانسر ، إلى قصري البلور . (يرتفع)

سيكيليوس : تَنزّلَ وسط الرعود ، ونَفَسه السماوي
كان برائحة الكبريت : والنسر المقدس
انقض كأنه يريد التقاطنا بمخالبه : صعوده
أشد عذوبة من مروجنا المباركة : طائر الملكي
يمشط الجناح المخلّد بمنقار تحكّه مخالب
كلما رضي المولى .

الجميع : شكرا ، يوپيتر !

سيكيليوس : تنطبق الساحة المرمرية ، فقد دلف
إلى سقفه الوهاج . هيا بنا إلى المبارك
ننفذ بعناية وصيته العظيمة . (تتلاشى الأطياف)

بوستومس : (يستفيق) : ايها النوم ، لقد كنتَ جَدّاً ، وولدت
لي أباً : ثم خلقت لي
أمّاً ، وشقيقين : ولكن ، واحسرتاه !
غابوا ! تولوا عني حالما ولدوا :
وها أنا في اليقظة . أيها التعساء ، الذين يعتمدون
على أفضال المجد ، احلموا كما حلمتُ ،
ثم استيقظوا على خواء . لكن ، وا أسفاه ، أعود
للقول :

ان الكثيرين لايحلمون أن يجدوا ولا أن يستحقوا
أفضالا هم فيها غارقون ، وهكذا أنا ،
إذحُبيت هذه الفرصة الذهبية ، ولا أدري السبب .
أية أرواح تغشى هذه الأرض ؟ كتاب ؟ أيها الأثير ،
لاتكنِ مثل عالمنا الخُلَّب ، ثوبا
أكثر نُبلا مما يكسو . ولتكن آثارك
على غاية النقيض من أهل بلاطنا ،
فتحقق من الخير ما تعد .
(يقرأ) مثل شبل الأسد الذي ، دون
عِلم منه ، ودون بحث ، سيلقى نسمة عليلة
تعانقه : ومثل غصون بُترت عن أرزة فخمة ،
وبقيت ميتة لسنين ، سوف تنتعش ، وتعود
إلى الجذع العتيق ، وتنمو من جديد ،
كذلك بوستومس سوف ينهي أحزانه ،
وستغدو بريطانيا سعيدة ، وتزدهر في سلام
وخير عميم .
هذا حلم مايزال : وإلا فهو شيء مما يلوكه
المجانين ولايدركونه : كلاهما معا ، أولاشيء ،
أو كلام هراء ، أوقول مما
لايستبينه المعنى ، وليكن مايكون ،
فمسيرة حياتي شبيهة به ، وسوف

احتفظ به ولو للذكرى .
(يعود السجانان)

السجان الأول : تعال ياسيد ، أجاهز أنت للموت ؟
پوستومس : بل مشويّ زيادة : جاهز منذ زمان .
السجان الأول : التعليق هي الكلمة ، سيدي ، ان كنت جاهزا
لذلك ، فانت مطبوخ زيادة[٤]
پوستومس : لو برهنتُ على أني وجبة جيدة للناظرين ،
فالطبق يستحق الثمن .
السجان الأول : ثمن ثقيل عليك ياسيد : لكن الذي
يريح انك لن تطالب بتقديم المزيد
من الدفعات ، ولن تخاف المزيد من قوائم الخانْ ، وهي
غالباً حزن الفراق ، مثل تدبير الملاذ :
تدخل متهالكا من حاجة لمذاق اللحم ، وتخرج
مترنحا من فرط الشراب : يؤسفني أنك قد
دفعتَ كل هذا ، ويؤسفني انك قَد اندفعت إلى
كل هذا : الحبيبُ والعقل ، كلاهما فارغ : العقل
أثقل لكونه أخفّ ، والجيب أخفّ
لكونه أُفرغ من ثقله . آه ، من هذا
التناقض سوف تتخلص الآن . آه ، ما أرحم
الحبل الرخيص الثمن ! يجمع ألوفاً بلمح البصر :
ليس غيره من دائن ولا مدين فعلى :
فهو الخلاص من الماضي والحاضر والمستقبل :

رقبتك سيدي ، هي القلم والدفتر ولوح الحساب ،
وهكذا يأتي الخلاص .

بوستومس : أنا أشدّ فرحاً بالموت منك بالحياة .

السجان الأول : أكيد سيدي ، لأن الذي ينام لايشعر
بوجع الأسنان : لكن الانسان الذي عليه أن ينام
كما ينام مع جلاد يحمله إلى الفراش ، أظن
انه يفضل استبدال المواقع مع جلاّده : لانه ،
تذكرّ ياسيّد ، انت لاتعلم في أى طريق
سوف تسير .

بوستومس : بل اعرف ذلك حقيقة ، ياغلام .

السجان الأول : لموتك عينان في رأسه اذن : أنا
لم أشاهد له صورة بهذا الشكل : فإما انك
تتبع بعض من يدعون لانفسهم أنهم
يعرفون ، أو انك تدعي لنفسك ذاك
الذي أنا واثق انك لاتعرف ، أو انك تتخطى
يوم الحساب على مسئوليتك : أما كيف ستكون
رحلتك الأخيرة ، فأظن أنك لن تعود
لكي تخبرنا عنها .

بوستومس : أقول لك ياغلام ، ليس من أحد بحاجة إلى عين
لترشده إلى الطريق الذي سأسلكه ، إلا إذا
كانت عيناً تغمض ، ولن يفيد منها .

السجان الأول : يا لها من سخرية بالغة ، ان تجد انسانا
يستعمل عينيه في أحسن حال لكي يرى

بهما طريق العمى ! انا واثق أن الشنق ١٩٥٠٠٠
وسيلة حجب النظر .
(يدخل رسول)

الرسول : فكّ قيوده ، وأحضر سجينك
أمام الملك .

بوستومس : أنت تحمل أخبارا طيبة ، لقد دعيت
لأنال الحرية . ٢٠٠٠٠٠

السجان الأول : إذن أنا شأشنق .

بوستومس : عندها ستغدو أكثر حرية من سجّان ، إذ لاقيود
على الموتى . (يخرج الجميع باستثناء السجان الأول)

السجان الأول : ما لم يكن المرء راغبا في الزواج من مشنقة ،
فيلد مشانق صغيرة ، فإني لم أعرف أحداً بهذا الحماس :
٢٠٥٠٠٠
ولكن ، قسما بضميرى ، هناك من هم أرذل منه
ويرغبون في الحياة ، ولو انه رومي ، ويوجد
بعضهم أيضا ممن يموتون ضد إرادتهم ،
وهذا ما أريد ، لو كنت منهم . ليتنا نكون جميعا
من رأي واحد ، ورأي واحد سليم : إذن
٢١٠٠٠٠
لحصل قحط في السجانين والمشانق !
أنا أتكلم ضد مصلحتي الحاضرة ، لكن رغبتي
لها أمل الافادة من ذلك (يخرج)

المشهد الخامس ـ خيمة سيمبلين

ـ ـ يدخل سيمبلين ، بيلاريوس ، كَيديريوس ، ارڤيراكَوس ، پيزانيو مع أشراف وضباط وخدم ـ ـ

قفوا بجواري ، يامن جعلتهم الآلهة .
لعرشي حافظين : ياويح قلبي
ان ذلك الجندي المسكين الذي أحسنَ البلاء ،
والذي أسماله البالية أخجلت مُذهّب السلاح ، وصدره العاري
تفوّق على عَصيّ الترس ، لايمكن العثور عليه :
سينعم بالسعادة من يستطيع العثور عليه ،
ان كان في طوق أفضالنا أن نجعله كذلك

بيلاريوس : ما رأيت قط
كهذا الغضب النبيل عند مخلوق بهذا الفقر ،
ولا جلائل فِعال عند امريء لايوجي
بغير الادقاع وغُضّة الطرف .

سيمبلين : لا أخبار عنه ؟

پيزانيو : لقد بحثوا عنه بين الموتى والأحياء ،
ولكن لا أثر منه .

سيمبلين : يحزنني انني
وريث مكافأته (مخاطبا بيلاريوس ، كَيديريوس
وارڤيراكَوس) وهو ما سأضيفه
اليكم ، ياكبِدَ بريطانيا وعقلها وقلبها ،
والتي بها (لاشك) تحيا . لقد حان الوقت
ان نسأل من أين أنتم . أخبرونا .

بيلاريوس سيدي
في كمبريا مولدنا ، ونحن اناس طيبون .
وليس من الصدق ولا التواضع الادعاء بأكثر من ذلك ،
إلا إذا أضفنا اننا مخلصون .

سيمبلين : ركوعاً على الركبتين ،
نهوضاً يافرسانَ المعركة ، أعيّنكم ٢٠٠٠٠
مرافقين لنا ، وسأخلع عليكم
من المراتب ما يليق بمقامكم .
(يدخل كورنيليوس مع وصيفات)
ثمة مشاغل في هذه الوجوه : لَمَ تُحيّون
انتصارنا بمثل هذا الحزن ؟ كأنكم من الروم ،
وليس من بلاط بريطانيا .

كورنيليوس : سلاماً ايها الملك العظيم ! ٢٥٠٠٠
سيفسد أفراحكم ان أخبركم
بموت الملكة .

سيمبلين : مَن أقلُّ لياقة من طبيب
يحمل مثل هذا الخبر ؟ لكني أحسب
ان الدواء قد يطيل من أمد الحياة غير أن الموت
سيقضي على الطبيب كذلك . كيف انتهى أمرها
٣٠٠٠٠

كورنيليوس : في رعب ، ميتة جنون ، مثل حياتها ،
التي انتهت (في شدة قسوتها على الدنيا)
أشد قسوة على نفسها ، والذي اعترفت به
سأرويه ، لو سمحتم . وصيفاتها هؤلاء

قد يُصلحن من روايتي حين أخطيء ، فقد سالت
دموعهن
عندما حضرن نهايتها .
يمبيلين : أرجوك قل .
كورنيليوس : أولا ، اعترفت انها ما أحبتك فقط : بل أفادت من مجد
أخذته عنك ، لا مجدك : تزوجت من سلطانك ،
وكانت زوجة لمنزلتك : وكانت تمقت شخصك .
سيمبلين : هى وحدها كانت تعرف ذلك : ...
ولولا انها نطقت به وهى تحتضر ، لما صدّقت شفتيها فى
الكشف عنه . استمر .
كورنيليوس : ابنتك ، التى كانت تتظاهر بمحبتها بكل تلك البراءة ،
اعترفت بأنها كانت كالعقرب فى نظرها ، وحياتها
...
(لولا أن هربها حال دون ذلك) كانت ستنهيها بالسم .
سيمبلين : يا شيطانة بالغة الخبث !
من يستطيع أن يفهم المرأة ؟ هل لديك المزيد ؟
كورنيليوس : المزيد ، سيدى ، والأسوأ . فقد اعترفت انها خبأت لك
مادة قاتلة ، إذا تناولتها ...
صارت تنال من حياتك على مهل كل دقيقة حتى تقضى
عليك رويدا . وفى آناء ذلك كانت تريد بالسهر والبكاء
والرعاية والقُبل ان تخدعك بافاعيلها ، وبمرور الوقت
(عندما تتسلط عليك بافانينها) تدفع ...
بابنها نحو الاستحواذ على التاج :
ولكنها ، إذ أخفقت فى بلوغ غايتها بسبب غيابه

الغريب ، انقلبت يائسة مخزيّة ، وكشفت (على الرغم من السماء والناس) عن أهدافها : وندمت ان ما حاكته من شرور لم ينته الى نتيجة ، وهكذا تفاقم يأسها وماتت .

سيمبلين : أسمعتم كل هذا يا وصيفاتها ؟

الوصيفات : سمعنا يا رفيع الجناب .

سيمبلين : عيناي ما أخطأتا ، فقد كانت جميلة : ولا أذناى إذ سمعتا اطراءها ، ولا قلبي الذي حسبها مثل مظهرها . فقد كان من اللؤم أن يساء الظن بها : ولكن ، أواه يا ابنتي ، كان ذلك حماقة مني ، كما قد تقولين وتثبتينه مما تشعرين . ليت السماء تصلح الأمور !

(يدخل لوكيوس ، اياكيمو ، العرّاف وبعض أسرى الروم تحت الحراسة ، وخلفهم بوستومس وايموجين)

لست قادماً يا لوكيوس من أجل الجزية الآن ، فتلك قد محاها البريطانيون ، ولو بخسارة الكثير من الشجعان : الذين طالب أقرباؤهم أن تستريح نفوسهم الطيبة بقتل أمثالكم من أسراهم ، وهو ما استجبنا له : إذن فكر بأمر روحك .

لوكيوس : تأمل ، سيدي ، ما في الحرب من حظوظ ، فقد حالفكم النصر صدفة : فلو كان الى جانبنا ، ما كنا ، عندما تبرد الدماء ، لنهدد أسرانا بحد السيف . ولكن لأن الآلهة

قدّرت ذلك ، وان ليس غير أرواحنا ما يمكن أن يؤخذ فدية ، فليكن ذلك : يكفي ان الرومي قادر على المصابرة بقلب رومي : وان قيصر يعيش ليذكر ذلك : هذا ما لديّ مما يخص أمري . ثمة أمر واحد ألتمسه ، غلامي (وقد ولد بريطانيا) أريد أن أفتديه : فلم يكن لسيّد قط غلاما بهذه الطيبة والطاعة والمثابرة والمتابعة لأكثر مما ينتظر منه ، مخلص ، بارع كأنه مربية : فلتقف فضيلته الى جانب رجائي ، وهو ما أجازف بالقول ان رفعتكم لن ينكره عليّ : فهو ما آذى بريطانيا قط ولو انه كان في خدمة رومي . إبق عليه ، سيدي ولا تُبق على دم غير دمه .

سيمبلين : لا شك اني قد رأيته : فوجهه مألوف لدي . يا فتى ، لقد أدخلت نفسك في حمى مودتي ، وغدوت أثيراً عندي . أنا لا أعرف لماذا أو ما السبب في قولي ، عِش يا فتى : لا تشكر مولاك ، عِش ، واطلب من سيمبلين ما تشاء من هِبات تناسب كرمي ، وتليق بمنزلتك ، أُعطها لك : بلى ، ولو طلبت تسريح سجين من أنبلِ أسرنا .

ايموجين : متواضعاً أشكر رفعتكم .

لوكيوس : لا أريد منك أن تستعطف لنجاتي ، أيها الفتى الطيب ، ولو اني أعرف انك ستفعل .

ايموجين : كلا ، كلا ، للأسف ،
ثمة عمل آخر في الانتظار : ألمُّ شيئا مريرا لمذاقي
كالموت : حياتك ، يا سيدي الكريم يجب أن تسعى
لنفسها .

لوكيوس : هذا الفتى يحتقرني ،
يهجرني ، يزدريني : سريعاً تموت أفراح من يضعون
ثقتهم فيّ البنات والأولاد .
لم يقف مرتبكا هكذا ؟

سيمبلين : ما الذي تريد يا فتى ؟
ان حبي لك في ازدياد ، فلا تقصّر في طلب أفضل
ما تريد . أتعرف الذي تنظر اليه ؟ تكلم
أتريده ان يحيا ؟ أهو قريب لك ؟ صديقك ؟

ايموجين : هو رمي ، وليس قريبا لي
أكثر من قربي لرفعتكم ، أنا الذي ولدتُ في خدمتكم
أقرب اليكم قليلا .

سيمبلين : لِمَ تنظر اليه هكذا ؟

ايموجين : سأخبرك سيدي ، على انفراد ، لو سمحتم
بالاستماع اليّ .

سيمبلين : أجل ، بكل سرور ، وسأصغي أحسن اصغاء .
ما اسمك ؟

ايموجين : فيديل ، سيدي .

سيمبلين : أنت فتاي الطيب ، غلامي
سأكون مولاك : سر معي ، تكلم بحرية .

(يسير سيمبلين مع ايموجين الى جانب المسرح)

بيلاريوس : ألم ينهض من الموت هذا الفتى ؟

ارفيراكوس : لا حبّةُ رمل واختها
تتشابهان أكثر منه وذاك الفتى الوردي الوسيم ،
١٢١٠٠٠
الذي مات ، وكان اسمه فيديل ! ما رأيك ؟

كيديريوس : نفس الميت عاد للحياة .

بيلاريوس : مهلاً ، مهلاً ، أنعِم النظر : انه لا يتطلع الينا ، صبرا ،
المخلوقات قد تتشابه : فلو كان هو ، أنا واثق
١٢٥٠٠٠
انه كان سيتكلم معنا .

كيديريوس : إلا إذا كنا نراه ميتا .

بيلاريوس : صمتا : لننتظر المزيد .

بيزانيو : (جانبا) هذه مولاتي :
بما انها على قيد الحياة ، لتجرِ الأمور خيراً أو شراً .
(يتقدم سيمبلين مع ايموجين)

سيمبلين : تعال ، قف الى جوارنا ،
افصح عن طلبك . (مخاطبا اياكيمو) تقدم ، يا سيد ،
الى الأمام ١٣٠٠٠٠
أجب عن أسئلة هذا الفتى ، وتكلم بصراحة ، وإلا ،
فقسماً بجلالنا وما أُنعم علينا (وهو فخر لنا) سيتولى
مريرُ التعذيب تفريق الحقيقة عن الزيف . هيا ، تحدث
اليه .

ايموجين : طلبي هو أن يفسر هذا السيد ١٣٥٠٠٠
ممن أخذ هذا الخاتم .

بوستومس : (جانبا) وما شأنه بذلك ؟

سيمبلين : تلك الماسة على أصبعك ، قل
كيف صارت اليك ؟

اياكيمو : تريد أن تعذبني إذ أتكتم في القول على ذلك الذي لو قلته
لعذبك .

سيمبلين : كيف ؟ يعذبني ؟

اياكيمو : يسعدني أن أُساق الى النطق بذاك الذي يعذبني إخفاؤه .
بنذالة حصلتُ على هذا الخاتم ، كان حِيلة ليوناتس ،
الذي نفيته : ومما قد يحزنك أكثر مما يحزنني ، ان سيداً
أكثر منه نبلا لم يعش
بين السماء والأرض . أتريد سماع المزيد ، مولايَ ؟

سيمبلين : كل الذي تصل بهذا .

اياكيمو : تلك الجوهرة النادرة ، ابنتك ، التي يتفطّر فؤادي
من أجلها وتخور قواي الزائفة لذكرها ـ أعينوني ، اني
أتهالك .

سيمبلين : ابنتي ؟ ما خبرها ؟ استعِد قواك :
أريدك أن تبقى حيا ، إذا شاءت الطبيعة ، لا أن تموت
قبل أن أسمع المزيد ، حاول ، يا رجل ، وتكلم .

اياكيمو : اتفق ذات يوم ، يابؤس تلك الساعة التي كانت تعلن
الوقت : وكنا في روما ، لُعن المدار والمزار : وكنا في
احتفال ، آه ، ليت
أطعمتنا خالطها السم (أو في الأقل تلك التي التهمتها)
وبوستومس الطيب (وماذا أقول ؟ كان أطيب من أن
يكون حيث يوجد أشرار الناس ، وكان أفضل الجميع

بين أندر الأفضلين) جالسا محزونا ،
يستمع الينا ونحن نشيد بما لدى نسائنا الايطاليات من
جمال ، يتلاشي أمامه كل تفاخر مبهرج عند أفضل من
يستطيع الكلام : في القوام المشوق دونهن قوام
ڤينوس ، أو اعتدال قمة مينيرڤا ، فى طلعتهن ، دونهن
ما تبلغ الطبيعة . فى الشمائل ،
كنز من جميع الصفات التى يحبها الرجل فى المرأة ، الى
جانب رابطة الزواج ، والحسن الذي يبهر الأبصار .

سيمبلين : أنا على نار
ادخل فى الصميم .

اياكيمو : سأدخل عما قريب ، إلا إذا رغبت أن تحزن
بسرعة . پوستومس هذا مثل سيد نبيل عاثق ، مثل
من له حبيبة من نسل الملوك ، انتبه الى حديثنا (ومن
دون أن ينال ممن كنّ موضع مديحنا ، وفي هذا كان هادئا
كالفضيلة) شرع في وصف محبوبته ، بكلام اللسان أول
الأمر ،
ثم أضاف الصفات الذهنية ، حتى جعل ادعاءاتنا تبدو
من تافه القول ، أو ان وصفه جعل منا ذوي بلاهة
لا يحسنون كلاما .

سيمبلين : كلا ، كلا ، الى القصد .

اياكيمو : عفّة ابنتك (هنا نبدأ) ـ
تحدث عنها ، وكأن دايانا كانت تحلم بالشبق

وهى وحدها الهادئة : وعندها ، أنا التعيس عبّرت عن
شكوكي فى مدحه ، وراهنته على قطع من الذهب ،
مقابل هذا (الذي كان وقتها يضعه على أصبع تشرّفت
به) على أن أبلغ الى موضع فراشه ، وأحصل على هذا
الخاتم ... ١٨٥
بسلوك فاجر منها ومني : فما كان منه ، وهو الفارس
الحق ، المطمئن الى شرفها لا أقل مما وجدتها عليه
صدقا ، إلا أن راهن بهذا الخاتم ، وكان سيفعل ،
لو كان جوهرة فى عجلة فيبوس(٥) ، بل كان سيفعل
مطمئنا ، لو كان ... ١٩٠
يعادل ما في المركبة جميعا . فهرعتُ الى بريطانيا مسرعا
بهذه المكيدة : وربما ، يا سيدي ، تذكرني يوم كنت فى
البلاط ، حيث تعلمت من ابنتك العفيفة الفرق الكبير
بين المحب والفاسق . وهكذا إذ خاب ظنى ، لم أنتظر ،
إذ بدأ عقلي الايطالي ... ١٩٦
يشتغل في أفيائكم البريطانية بشكل بالغ اللؤم : رائع فى
سبيلِ غرضي . وللايجاز ، بعد أن نَجحت مكيدتي ،
رجعتُ حاملا ما يشبه الدليل ... ٢٠٠

لأدفع ليوناتس النبيل الى الجنون ، بجرح يقينه في سمعتها ، بأدلة من هنا
وهناك : جامعاً ملاحظات عن ستائر غرفتها ، وصورها ، وهذا السوار
(ياللخدعة ، كيف غنمتهُ) بل بعض العلامات ... ٢٠٥
الخفية على جسدها ، بحيث ما كان له بدّ من الاعتقاد ان رباط عفتها قد
تصدّع تماما ، إذ انني قد نلت مأربي . وعند ذلك ـ أظن اني أراه الآن ـ

بوستومس : (يتقدم) بلى ، هكذا تفعل أيها الشيطان

الايطالى ! يا ويلى من أحمق غرير ،
قاتل زنيم ، لص ، أي شيء ينطبق وصفه على جميع
الأنذال من غيرَ منهم ، من حَضرَ ، ومن سيأتى . أواه ،
من لي بحبل ، بسكين ، بسمّ بحاكم عدل ! وأنت أيها
المليك ، أرسل فى طلب أشنع المعذبين : ان هو إلا أنا
الذي تنصلح به ممقوتات الأرض جميعا لكونه أسوأ منها
جميعا . أنا بوستومس ، الذي قتل ابنتك : أطأطيء
كالنذل الذي دفع نذلا يقصّر عن نذالتى ، لصاً مدنساً
ان يفعل الفعلة . معبد
العفة كانت ، بلى ، قل العفة نفسها . ابصقوا ،
واقذفوني بالحجارة ، لطخوني بالوحول اطلقوا كلاب
الشوارع تنبح في إثري : وليُدعَ كل نذل باسم پوستومس
ليوناتس ، لكى تكون النذالة أقل مما كانت . أواه
ايموجين !
مليكتي ، حياتي ، زوجتي ، أواه ايموجين ، ايموجين ،
ايموجين .

ايموجين : هدوءا ، مولاي ، اسمع ، اسمع ،

بوستومس : انجعل لعبة من هذا ؟ أيها الغلام الوقح ، هاك
ما تستحق . (يصفعها فتسقط)

بيزانيو : عونكم يا سادة !
سيدتي وسيدتكم : أواه ، مولاي بوستومس
انك لم تقتل ايموجين حتي هذه الساعة . العون !

العون ! مولاتى المكرمة ،

سيمبلين : أُترى العالم يدور ؟

بوستومس : كيف تنزّلت هذه البلايا عليّ ؟

بيزانيو : أفيقي ، سيدتي !

سيمبلين : إن صحّ هذا ، فإن الآلهة تريد أن تضربني حتى الموت بفرح قاتل .

بيزانيو : كيف حال سيدتي ؟

ايموجين : آه ، اغرب عن وجهي ، أنت أعطيتني سُما ، أيها الخطر ، ابتعد ! لا تتنفس في محضر الأمراء .

سيمبلين : نغمة ايموجين !

بيزانيو : مولاتي ، لتقذفني الآلهة بصواعق الكبريت ، ان كان ذلك الصندوق الذي أعطيته لك غير شيء مأمون في نظري : تسملّتهُ من الملكة .

سيمبلين : مستجّدا أُخرى .

أيموجين : لقد تسممتُ به .

كورنيليوس : أيتها الآلهة ! نسيتُ شيئا واحدا اعترفت به الملكة ، وسوف يثبتُ صدقك « لو أن بيزانيو » قالت ، « قد أعطى مولاته تلك الحلوى التي قلت له أنها منعشة ، فقد لقيت مني ما يلقاه الجرذ »

سيمبلين : ما هذا ياكورنيليوس ؟

كورنيليوس : المليكة ، ياسيدي غالبا ما كانت تلح عليّ
أن أمزج لها بعض السموم ، مدعية
أنها تريد الافادة من معرفتها لمحض
قتل المخلوقات الضارة ، كالقطط والكلاب
التي لا أهمية لها . ولأني كنت أخشى أن يكون غرضها
أشد خطرا ، فقد مزجتُ لها
مادة خاصة ، إذا أخذ شيء منها تعطّلت
قوة الحياة إلى حين ، ولكن بعد قليل
تعود جميع وظائف الطبيعة
إلى مسالكها المعتادة . هل أخذتِ منها ؟

أيموجين : أغلب الظن أني أخذتُ ، لأنني تهاويتُ .

بيلاريوس : يا أولادي ،
هنا كانت غلطتنا .
هذا فيديل بالتأكيد .

أيموجين : لِمَ ألقيتَ عنك بمن تَزَوجْتَها ؟
تصور أنك الآن فوق جبل ، ثم
ألقِ بي من جديد . (تعانقه)

بوستومس : تعلقّي هنا كالفاكهة ، ياروحي ،
إلى أن تموت الشجرة .

يمبلين : كيف حالك بالحمي ودمي ، ياطفلتي ؟
أتجعليني في غيبوبة عما يجري هنا ؟
ألن تتحدثي إليّ ؟

أيموجين : (راكعة) بركاتك ، سيدي ،

بيلاريوس : (مخاطبا كيديريوس ، وارفيراكوس)

كونكما قد أحببتما هذا الشاب فأنا لست بلائمكما .
فقد كان لديكما مايدعو لذلك .
سيمبلين : فيلكن ما سال من دموعي
ماء مقدسا ينثال عليك إ أيموجين ،
لقد ماتت أمك .
أيموجين : يؤسفني ذلك يامولاي .
سيمبلين : بلى ، لقد كانت شريرة ، وسبب منها
نجتمع الآن هذا الاجتماع الغريب : لكن ابنها
قد اختفى ، لا نعرف كيف ، ولا أين .
بيزانيو : مولاي
الآن وقد زال عني الخوف ، سأتكلم بالحقيقة . الشريف كلوتن ،
بعد ما افتقدنا مولاتي ، جاء إلي
وسيفه بيده ، يرغي ويزبد ، فاقسمَ
إن لم أبيّن له بأي طريق ذهبت
ليقتلني في الحال . وقد تصادف
ان كان معي رسالة مزيفة من مولاي
مخبأة في جيبي ، قادته إلى
البحث عنها في الجبال القريبة من ملفورد ،
وهناك ، وقد بلغ به الهياج ، وهو يرتدي ملابس مولاي ،
(وقد أخذها مني عنوة) أسرع في مسعاه
يحمل ذلك الغرض الدنيء ، وهو يقسم انه سيعتدي
على شرف ملاتي : أما الذي جري له

فلا علم لى به .

كيديريوس : دعني أكمل الحكاية :
أنا قتلته هناك .

سيمبلين : حقا ؟ لا قدّرت الآلهة !
أتمنى لو أن جلائل أعمالك لا تنتزع من شفتي
عبارة قاسية : أرجوك ، أيها الشاب المقدام
أنكر ماقلته :

كيديريوس : لقد قلتُها ، وقد فعلتُها

سيمبلين : لقد كان أميرا .

كيديريوس : أميرا بالغ الخشونة . ما وجّه لي من اساءات
لم يكن مما يليق بأمير ، فقد استثارني
بلغة قد تحملنى أن أرفس البحر
لو جرؤ أن يهدر بوجهي كما فعل ، قطعتُ رأسه ،
وأنا بالغ السعادة أنه لا يقف الآن معنا
ليروي حكايتي هذه .

سيمبلين : أنا آسف من أجلك .
فمن لسانك قد أدَنتَ نفسك ، ويجب
أن تتحمل قانوننا : جزاؤك الموت .

أيموجين : ذلك المقطوع الرأس
كنت أحسبه مولاي ،

سيمبلين : قيّدوا المذنب ،
وابتعدوا به عن محضرنا .

بيلاريوس : مهلا ، سيدي المليك ،

هذا الرجل أفضل من الرجل الذي قتل ،
كريم المحتِد مثلَك ، ويستحق
منك اكراما أكثر مما يستحق ألوفٌ من أمثال كلوتن
لقاء ما قدموا لك . (يخاطب الحرس) حلّوا وثاقه ،
فذراعاه لم تخلقا للقيود .

سيمبلين : لمَ ، أيها الجندي العجوز :
أتريد افساد فضل لم تكافأ عليه
بتذوقك من غضبنا ؟ كيف يكون من محتدِ
بمثل طيب محتدِنا ؟

ارفيراكوس : لكونه أفرط في الصراحة .

سيمبلين : وسوف تموت لقاء ذلك .

بيلاريوس : سنموتُ نحن الثلاثة ،
ولكن سأبرهن أن اثنين منا يعادلان في المنزلة
ما قلت عنه . يا أبنائي ، يجب
ان أكشف من جانبي عن كلام خطير ،
قد يكون فيه خيرٌ لكما .

ارفيراكوس : خطرُك خطرُنا .

كيديريوس : وخيرُنا خيرُه .

بيلاريوس : هاك إذن ، لو سمحت :
كان لديك ، أيها الملك العظيم ، واحد من الرعية ،
اسمه بيلاريوس .

سيمبلين : ما خبره ؟ أنه خائن منفي .

بيلاريوس : انه هو الذي قد

بلغَ هذا العمر : رجل منفي حقا ،
ولكن لا أعرف كيف غدا خائنا .

سيمبلين : خذوه عني
العالم كله لن ينقذه .

بيلاريوس : ليس بهذه العجالة ،
ادفع لي أولا أجور العناية بولدبك ،
ولتصادَر بعد ذلك جميعا ، حالما
اتسلّمها .

سيمبلين : العناية بولديّ ؟

بيلاريوس : أنا شديد الصراحة والجرأة : ها أنا أركع :
وقبل أن أنهض سأرفع من منزلة والديّ ،
وبعدها لا تُبقِ على الوالد العجوز . أيها السيد القادر ،
هذا السيدان الشابان اللذان يدعواني أباً
ويحسبان أنهما أبناي ، ليساعني في شيء ،
فهما بضعةٌ من صلبك ، مولاي ،
ودم ممن ولدت .

سيمبلين : كيف ؟ من صلبي ؟

بيلاريوس : بقدر ما أنت من صلب أبيك . أنا (موركان العجوز)
هو بيلاريوس ذلك ، الذي نفيتَه يوما :
كانت مشيئتك انعدام ذنوبي ، وهي عقوبتي
نفسها ، وكل خيانتي : انني كنت أصابر ،
وهو كل ما سببتُ من أذى . هذان الأميران الكريمان
(فهما أميران وكريمان) طوال هذه السنوات العشرين

قمتُ على تدريبهما ، وما اتقنا من فنون
هو ما استطعتُ تعليمه لهما . وكانت تربيتي ، سيدي ،
كما تعلم رفعتكم ، مربيتهما ، يوريفيلي ،
(التي تزوجتها لأنها سرقتهما) سرقتْ هذين الطفلين
يوم نُفيتُ : وقد دفعتها لذلك ،
لأنني أخذتُ العقوبةَ سلفا
عن ذلك الذي فعلتُه يومها . عقوبة اخلاصي
دفَعتْ بي إلى الخيانة . حرقةُ فقدهما ،
إذ اشتدت وطأتها عليك ، ازداد تناسبها
مع غرضي من سرقتهما . ولكن ياسيدي الكريم ،
إليك ولداك ثانية ، ويجب أن أفقد
اثنين من أحلى الرفاق في العالم .
بركات هذه السموات العلى
تنزّل عليهما كالندى ، فهما أهل
لترصيع السماء بالنجوم .
سيمبلين : أنت تبكي ، وتتكلم :
أن الخدمة التي قدمتم أنتم الثلاثة أصعب
على التصديق من هذا الذي تروي . لقد فقدتُ
ولدي :
ان كان هذان هما ، فاني لا أعرف كيف أرجو
أن يكون لي ولدان خيرا منهما .
بيلاريوس : اسمح لي قليلا ،

هذا السيد الذي أدعوه پوليدور ،
وهو أمير نبيل ، هو ابنك ، هو كيديريوس نفسه :
وهذا السيد ، كادوال العزيز ، هو ارفيراكوس
ابنك الأصغر الأمير ، سيدي ، وقد كان ملفوفا
بازار بديع النقش ، من صنع يد
المليكة أمه ، وزيادة في البرهان
أستطيع احضاره بسهولة ،

سيمبلين : كيديريوس كان له
شامة على رقبته ، نجمة حمراء ،
وهي علامة عجيبة .

بيلاريوس : هذا هو ،
وما تزال على جسمه تلك العلامة الطبيعية :
إذ كان هدف الطبيعة الحكيمة إذ أعطته إياها
أن تكون الدليل عليه الآن .

سيمبلين : أواه ، ما أنا ؟
أمّ لثلاثة مواليد ؟ ما من أمّ
كانت أكثر فرحا بولادة . لتصحبكما البركات ،
وبعد هذه البداية الغريبة من مدار الافلاك
أتمنى أن تسودا فيهما الآن ! آه يا أيموجين
لقد خسرتِ مملكة بهذا .

أيموجين : كلا ، يامولاي ،
لقد ربحتُ عالمين بهذا . آه يا شقيقيّ الحبيبين ،

أهكذا نلتقي ؟ آه لا تقولا بعد الآن
إلا انني أصدق القائلين . دعوتماني شقيقا ،
حينما كنت شقيقة : ودعوتكما شقيقين
حينما كنتما كذلك فعلا .
سيمبلين : هل سبق أن التقيتما ؟
ارفيراكوس : أجل ياسيدي الكريم .
كيديريوس : ومن أول لقاء تحاببنا ،
وبقينا كذلك ، حتى حسبناه مات .
كوزبليوس : بفعل مستحضر المليكة الذي تناولته .
سيمبلين : يا للتفاصيل العجيبة !
متى سأسمع كل شيء ؟ هذا الايجاز الشديد
يحمل في طياته فروعا مفصلة ، وهي
تزدحم بتفصيلات غنية . أين ؟ كيف عشتِ ؟
ومتى التحقت بخدمة أسيرنا الرومي ؟
كيف افترقتِ عن أخوتك ؟ كيف اجتمعت بهما أولاً ؟
لِمَ هربت من البلاط ؟ وإلى أين ؟ هذه ،
وما دفعكم أنتم الثلاثة إلى المعركة ، إلى جانب
الأكثر من ذلك ، لا أدري كم ، أريد أن أعرف
مع جميع الملحقات الأخرى ،
من حَدث إلى حَدث . ولكن لا الزمان ، ولا المكان
يناسب تساؤلاتنا الطويلة . انظروا ،
پوستومس معلق على أيموجين ،
وهي (كالبرق الأمين) تلقي نظرتها

عليه : على شقيقيها ، عليّ ، ومولاها يصيب
بالفرح كل شيء : وتبادل النظرات
يعم الجميع . لنترك هذا المكان
ونملأ المعبد ببخور القرابين .
(يخاطب بيلاريوس) أنت أخي ،
وسنبقى هكذا إلى الأبد .

أيموجين : أنت والدي كذلك ، وقد أنقذتني ،
لكي أشهد هذا الموسم البهيج .

سيمبلين : الفرح يغمر الجميع ،
سوى هؤلاء الذين في القيود ، فليفرحوا كذلك ،
لأنهم سيذوقون من مباهجنا .

أيموجين : مولاي الكريم ،
سأقدّم لك خدمة أخرى .

لوكيوس : دامت سعادتك .

سيمبلين : الجندى المهلهل المظهر الذي حارب ببسالة
كان يمكن أن يليق بهذا المكان ، ويكمل
مراسيم شكر الملك .

بوستومس : أنا ، ياسيدي ،
ذلك الجندي الذي رافق هؤلاء الثلاثة
في مظهر زريّ : كان ذلك وسيلة
للغرض الذي أردت حينذاك . كوني هوذاك
أخبرهم يا اياكيمو : لقد طرحتك أرضا ،
وكدت أن أقضى عليك .

اياكيمو : (يركع) وها أنا تحت رحمتك ثانية :
لكن ضميري المثقل الآن تنؤ به ركبتي ،
كما فعلت قوتك يومذاك . خذتلك الحياة أرجوك
وهي ما أدين به كثيرا : ولكن خذ خاتمك أولا ،
وهذا السوار العائد إلى أصدق أميرة
عاهدت على الاخلاص .

بوستومس : لا تركع أمامي :
فالسلطة التي أملكها عليك هي أن أعفو عنك :
والحقد الذي أحمله تجاهك ، أغفره لك عِش
وتعامل مع غيري بشكل أفضل .

سيمبلين : حكم نبيل !
سنتعلم السماح من صهرٍ لنا :
نُطقُنا : العفو للجميع .

ارفيراكوس ،، : لقد ساعدتنا سيدي
إذ أردت فعلا أن تكون أخا لنا ؛
يُبهجُنا أن تكون كذلك .

بوستومس : خادم لكما ، أيها الأميرين ، مولاي الرومي الطيب ،
نادِ عرّافك : أثناء نومي حسبت
أن يوپيتر العظيم ، على ظهر نسره ،
ظهر لي ، ومعه أطيافٌ نورانيّة أخرى
من بعض أقاربي . وعندما أفقتُ ، وجدتُ

هذه التميمة على صدري ، ومحتواها
عصيّ على فهمي ، بحيث اني
لا أستطيع الاخاطة بمعناه . فليظهر
لنا براعته في فهم تراكيبها .

لوكيوس : فيلارمونوس !

العّراف : لبيك ، مولاي الكريم ،

لوكيوس : اقرأ ، واشرح المعنى .

العّراف : (يقرأ) مثل شبل الأسد الذي ، دون
علم منه ، ودون بحث سيلقى نسمة عليلة
تعانقه ، ومثل غصون بُترتْ عن أرزة
فخمة ، وبقيت ميتة لسنين ، سوف
تنتعش وتعود إلى الجذع العتيق
وتنمو من جديد ، كذلك بوستومس سوف
ينهي أحزانه ، وستغدو بريطانيا سعيدة
وتزدهر في سلام وخير عميم .
أنتَ ، ياليوناتس ، شبل الأسد
التركيب اللائق المناسب لاسمك ،
وهو ليو ـ ناتس ، ويفيد : من أسد مولود :
(يخاطب سيمبلين) والنسمة العليلة هي ابنتُك
المصون ،
وهي ما ندعوه « هواء ناعم » ، و« هواء ناعم »
يفيد « النسمة العليلة » : وهذه « النسمة العليلة »
هي هذه الزوجة الوفية ، التي هي الآن
تستجيب لحرفية النبوءة ،

غير معروفة لديك ، دون بحث تعانق
هذه النسمة العليلة .

سيمبلين : في هذا بعض التشابه .

العّراف : الأرزة الفخمة ، ياسيمبلين الملك ،
تمثل شخصَك : والغصون المبتورة تشير
إلى ولديك : اللذين سرقهما بيلاريوس ،
وحُسبا من الأموات سنين طويلة ، قد انتعشا الآن ،
وعادا إلى الأرزة الملكية ، ونسلهما .
يَعِدُ بريطانيا بالسلام والخير العميم .

سيمبلين : حسنا ،
سلامنا سنبدأه : ياكايوس لوكيوس ،
ولو اننا المنتصرون ، فاننا نستجيب لقيصر ،
وللامبراطورية الرومية ، واعدين
بدفع الجزية المعتادة ، والتي منعتنا .
عن دفعها مليكتنا الشريرة ،
التي أنزلت عليها السموات العادلة
عقابا ثقيلا نالها ومن تبعها .

العّراف : أصابع ذوي الجلال في العلى تنسق
تناغم هذا السلام . والرؤيا ،
التي فسرتها أمام لوكيوس قبل أن تنزل
نازلة الحرب الضروس هذه ، في هذه اللحظة
اكتمل تحققها . لأن النسر الرومي
من الجنوب إلى الغرب يحلق ناشر الجناح ،

وتضاءل في أشعة الشمس حتى
تلاشى ، وهو ما يدل على أن نسرنا العليّ ،
قيصر الامبراطور ، سيضمّ من جديد
سلطانه إلى جانب سيمبلين الوهاج ،
الذي يشعّ هنا في الغرب .

سيمبلين : لنسبّح للآلهة ،
ولتتصاعد أبخرتُنا المتعرّجة إلى خياشيمهم
في معابدنا المباركة . ولننشر هذا السلام
على جميع رعيتنا . إلى الأمام : ولتكن
بيارق روما وبريطانيا خفاقة
متحالفة معا : ولنخترق مدينة لندن ،
وفي معبد يوبيتر العظيم
سنوقّع على السلام بيننا : ونختمه بالاحتفالات .
قُدماً سيروا ! ما كان ثمة حرب قد عرفت نهاية
بمثل هذا السلام ، ولما تُغسل بعد عن الأيدي الدماء .
(يخرجون)

الملحق أ

المصادر

كما سبق القول فى مقدمة هذه الطبعة ، فان استعمال شكسبير للمصادر في مسرحية (سيمبلين) كثير التشعب ، ويبدو من العبث إعادة طبع المقاطع المتناثرة من (هولنشيد) التي تتعلق بشخصيتي (سيمبلين) و (كيديريوس) لأنها موجودة في كتاب (بوزويل - ستون) بعنوان (هولنشيد شكسبير) (ص ٦ - ١٨) . ولكني أورد هنا وصف (هولنشيد) لانحدار الدانمراكيين في معركة (لونكارتي) لأن شكسبير يتبع ذلك الوصف عن كثب . وقصة الرهان عند (بوكاچيو) موجودة في طبعات عديدة ، وقد رأيت أن أورد قصة (فريدريكِ منينن) لأنها تكاد تكون مفقودة . أما كتاب (دكتور يوزف رايث) النفيس بعنوانه الألماني (من كتابات وأحاديث الانكلوسكسون) الذي يورد طبعة ١٥٦٠ من الحكاية ، فانه كتاب نافد ، لأن مخزون الناشر قد صودر أو أتلف ، وقد تلطفّ (الدكتور رايث) فسمح لى باقامة نصّي على نصّه . وقد فضّلت طبعة ١٥٦٠ على طبعة ١٥١٦ على أساس احتمال أكبر أنها كانت النسخة المعروفة عند شكسپير . كما أورد هنا أغنية من ترجمة (اندرداون) عن (اثيوبيكا - الحبشية) من أعمال (هليودوروس) لان ثمة عدة أصداء منها في مسرحية (سيمبلين) وبخاصة في الفصل الأخير ، ولان لها بعض العلاقة مع الرؤيا المثيرة للجدل في المشهد الرابع من الفصل الخامس . أما (الحب والحظ) وهي مصدر ثانوي في أحسن الأحوال ، فانها موجودة في كتاب (هازلت) بعنوان (دودزبي) - المجلد السادس . وقد نشرت (جمعية مالون) صورة عنها . وأما حكاية (ثلجية البياض) التى يزعم بعضهم أنها أحد المصادر ، فهى موجودة فى كتاب (كَرِمْ) بعنوان (أحاديث الأهل) ، والحكاية التي ترويها بائعة السمك من وراء منصتها في الساحة مما لم تعد تحسب بين المصادر ، فهي موجودة في كتاب (هازلت)

بعنوان (مكتبة شكسبير) - ٢/١ ، وفي طبعة (فرنيس) من المسرحية (ص ٤٦٢ - ٤٦٩) .

(آ) هولنشيد (تاريخ سكوتلندا) ج[٢] ، ص ١٥٥

وإذ أدرك أهل الدانمرك الأمر ، وعرفوا أن لا أمل في الحياة إلا بالنصر ، حملوا حملة شديدة على أعدائهم ، فما كان من الميمنة ثم الميسرة من جيش السكوتلانديين إلا أن اضطرتا للفرار ، وبقي الرجال في الوسط يقاتلون صابرين لكنهم كانوا في خطر عظيم لأنهم انكشفوا من الجانبين ، مما حتم أن تكون الغلبة لأهل الدانمرك ، لولا أن جاءتهم النجدة في وقتها بتدبير من الله القدير (كما يجب أن يظن) .

وقد اتفق أن كان في الحقل المجاور في تلك الساعة فلاح من اثنين من أبنائه منشغلين بعملهم ، وكان اسمه (هاي) وهو رجل قوي البنية شديد ، فيه شجاعة واقدام . وإذ رأى (هاي) هذا أن الملك مع غالبية النبلاء يحاربون بشجاعة عظيمة في ماتوسط من الجيش ، وقد خسروا حماية الجانبين ، ووقعوا في خطر عظيم كان سينزله بهم أعداؤهم تناول عمود محراث ، ونادى بولديه أن يفعلا فعله ، وأسرع نحو المعركة ليموت مع الآخرين دفاعا عن وطنه ، لا ليبقى حيا بعد الهزيمة ليرسف في ذل العبودية بين أعداء قساة لا يعرفون رحمة . وكان بقرب مكان المعركة درب طويل تحيطه من جانبيه خنادق وأسوار من العشب ، تكدس فيه السكتلنديون الذين هربوا من وجه أعدائهم .

وهنا اهتدى (هاي) وولداه إلى طريقة يوقفون بها ذلك الهروب ، فاتخذوا مواقع لهم في عرض الدرب وراحوا يكيلون الضرب لكل من طلب الهروب ، لا يفرقون بين صديق وعدو ، فتهالك منهم خلق كثير ممن وقع في أيديهم ، فصاح بهم نفر من أشداء القوم يدعون صحبهم للعودة إلى القتال قائلين أن نجدة من بني قومهم السكوتلانديين قادمة لترفع عنهم البلاء ،

وتعينهم على النصر المؤزر ينتزعونه من أهل الدانمرك أعدائهم الجفاة القساة : لذا وجب عليهم أن يختاروا بين القتل على يد بني قومهم ممن أقبل لنجدتهم أو يعودوا من جديد لمقاتلة الأعداء . أما أهل الدانمرك ، وقد وجدوا أنفسهم محاصرين في ذلك الدرب بفعل بسالة الأب وولديه ، وحسبوا أن نجدة عظيمة من أهل سكوتلند قد جاءت لعون مليكهم ، توقفوا عن مواصلة زحفهم ، وفروا راجعين في اضطراب عظيم إلى من بقي من بني قومهم يقاتلون ما توسط من جيش السكوتلنديين . وأما من تراجع من هؤلاء قبل ذلك ، فقد دب فيهم الحماس ، فتبعوا أهل الدانمرك بعزم جديد إلى حيث تدور رحى المعركة . وإذ رأى (كينيث) بني قومه يستعيدون قواهم ، والعدو اصابه شيء من الخَوَر ، نادى برجاله أن تذكّروا ما يراد منكم ، بعد أن وهنت قلوب الأعداء (كما بدا لهم) ورغب أن يحملوا على ذلك العدو حملة الرجال ، فان هم فعلوا فان النصر سيكون لا محالة حيلفهم . فتشجع السكوتلنديون بكلمات مليكهم وجمعوا أمرهم وحملوا على أهل الدانمرك حتى اضطروهم إلى الخروج من الميدان فطاردهم السكوتلنديون وأعملوا فيهم السيف فقتل ممن هرب خلق كثير وكان الفضل الكبير في هذا النصر لنبلاء سكتلند الذين قاتلوا في ما توسط من الجيش وتحملوا صابرين عبء القتال ، وجالدوا وهم الشجعان إلى ما انتهى بهم الأمر . أما (هاي) وقد فعل ما فعل (مما ذكرنا) فأوقف الهروب وحمل القوم على العودة إلى القتال ، فقد استحق خالد الذكر والثناء ، لأن بمسعاه وحسب تم بلوغ النصر .

(ب) فريدريك من ينن

هنا تبدأ حكاية عجيبة عن زوجة تاجر راحت تدور في زي رجل حتى أصبحت من سراة القوم وصار اسمها فريدريك من ينن .

المقدمة : يقول الرب الإله في الكتاب : كما تكيلون يكال لكم .

وأعملوا عملكم بصدق وعدل لكى تنالوا بركة وحسن مُنقلَب ، وان أسأتم في ما تعملون فبئس عقبى الدار ، وهو ما تبيّنه لنا هذه الحكاية . ولكن في هذه الأيام نرى الناس منصرفين إلى الخديعة والظلم ، لكن العدل يأتي في الختام مما يعملون ، ومن فعل ذلك نال ثوابا وحسن منقلب ، كما تروي هذه الحكاية الصغيرة عن تاجر خؤون أوقع بتاجر آخر كثيرا من الباطل والزيف ، ولكنه في آخر الأمر أدى به ظلمه إلى شر ميتة ، فصلبوه جزاء ما قدمت يداه من شرور أعماله ، كما يتضح لنا في ما يتبع من خبره .

كيف اجتمع أربعة من التجار في طريق ، وكانوا من أربعة أقطار شتى ، وكانوا جميعا يريدون باريس .

في سنة الرب الاله ١٤٢٤ اتفق أن أربعة من التجار الأغنياء خرجوا من أقطار شتى سعيا وراء تجارة لهم ، وإذ كانوا سائرين في سبيلهم ساقهم الحظ أن يجتمعوا معا فصاروا جماعة واحدة ، إذ كان الأربعة يقصدون باريس في فرنسا ، ومن أجل الحفاظ على الرفقة نزل أربعتهم في خان واحد ، وكان الوقت ربيعا من أجمل أيام السنة ، وكانت أسماؤهم كما يأتي : كان الأول يدعى (كورانت) وهو من أسبانيا وكان الثاني يدعى (بورشارد)[1] وهو من فرنسا ، وكان الثالث يدعى (جون) وهو من فلورنس ، وكان الرابع يدعى (امبروز) وهو من (ينن) . وبعد الاتفاق مع التجار الآخرين ذهب (بورشارد) الفرنسي إلى صاحب الخان وقال له : « أيها المضيف : هذا أجمل أوقات السنة ، ونحن أربعة تجار من أربعة أقطار مختلفة ، وقد جمعتنا الصدفة معا في مكان واحد ، ونحن راحلون إلى باريس . ولأننا اجتمعنا هكذا ، فلنمرح معا ، وأطلب لنا أفضل طعام تقدر النقود على شرائه وأحمله لنا في الغداة ، وادعُ كذلك من تحب من أصحابك الاثيرين عندك ، لكي نمرح معا قبل أن نرحل عن هذا المكان ، ولسوف نرضيك بدفع جميع ما أنفقت من نقود فقال المضيف انه سيفعل ذلك حبا وكرامة ، ثم راح ودعا

أصحابه المقربين وجيرانه إلى الغداء . ثم اشترى أفضل طعام تشتريه نقود وحمله إلى الخان ، وفي الغداة راح يجهز الطعام ويحضره للغداء على أفضل وجه يستطيع . فلما حان وقت الغداء أقبل الضيوف وجاء التجار يرحبون بهم . ثم طلب التجار إلى المضيف أن يحمل الطعام إلى المائدة لكي يبدأوا الغداء . فقال المضيف « حبا وكرامة » ثم ذهب المضيف وأعدّ المائدة وحمل الطعام ووضعه عليها ، ثم طلب إلى التجار أن يرافقوا ضيوفهم ويجلسوا معا . وهكذا فعلوا وراحوا يمرحون طوال النهار ما وسعهم ، حتى تأخر بهم الوقت وهم بين رقص ولهو . فلما بلغوا مبلغهم استأذن الضيوف من التجار وشكروا لهم حسن ضيافتهم . وبعد ذلك انصرف كل منهم إلى داره . وبعد ذلك أقبل التجار على المضيف ورجوه أن يحضر اليهم فشكروه على ما أحسن من صنيع وما قدم من فعل بديع .

كيف ان اثنين من التجار ، يوهان من فلورنس وامبروزيوس من ينن تراهنا على خمسة آلاف كَلدن ذهبية .

وبعد أن راح التجار والضيوف يمرحون مَعا طوال النهار . أقبل الليل فاستأذن ضيوف التجار بالانصراف وشكروهم على حسن ضيافتهم وما قدموا لهم ، وانصرف كل منهم إلى مسكنه . وعندما انصرف كل منهم إلى داره تقدمْ الليل . فجاء صاحب الدار إلى التجار وسألهم أن كانوا يريدون النوم ، فأجابوا مضيفهم : بلى . فأخذ المضيف شمعة ومضى بالتجار إلى غرفة جميلة فيها أربعة سرر عليها ستائر نفيسة لكي يستطيع كل تاجر أن ينفرد بسرير . وعندما صاروا إلى الغرفة معا ، شرعوا يتحدثون عن أمور عديدة ، بعضها جيد وبعضها رديء : حسبما في أذهانهم ثم قال (كورانت) الأسباني : يا سادتي ! لقد كنا طوال هذا النهار نلهو ونلعب ، وقد خلف كل واحد منا وراءه زوجة جميلة : أما الذي يفعلنه في الدار فهذا مالا علم لنا به . فقال (بورشار) الفرنسي يخاطب التجار الآخرين :

« كيف تسأل عما يعملن ؟ انهن يجلسن إلى المدفأة ، يتسلّين بأفضل الطعام والشراب ولا يعملن شيئا ، وهكذا تكتسب جسومهن دماء فتية ، وبعدها قد يبحثن عن رجل في عز شبابه فيستمتعن معه بلذة لا ندرى عنها شيئا ، لاننا كثيرا ما نكون بعيدين عنهن ، ولذلك يبدو عليهن الترفّع عن حاجة لآخر يحصلنها في السر » . ثم قال (يوهان) من فلورنس : « يحق أن يقال اننا جميعا في حماقة وبلاهة ، إذ نثق بزوجاتنا بهذا الشكل ، فقلب المرأة ما قُدّ من صخر لانه يذوب ، وطبيعة المرأة التغيّر ، تتقلّب كما تفعل الريح ، ولا يحفلن بأمرنا حتى تعود اليهن ثانية ونحن نكدّ ونتعب كل يوم فى الريح والمطر ، وغالبا ما نعرض أرواحنا إلى الخطر ومغامرة البحر لكي نعود اليهن ، بينما زوجاتنا يجلسن في الدار يتعابثن من آخرين ويعطينهم قسما من المال الذي نكسب من أجل ذلك عليكم أن تعملوا بنصيحتي : ليتخذ كل منا امرأة جميلة يقضي وقته معها كما تفعل زوجاتنا ، ولن يعرفن عن الذي نفعله أكثر مما نعرف نحن عما يفعلن » . فقال لهم (امبروزيوس من ينن) « أقسم بنعمة الله اني لن أفعل لك ما حييتُ . ان لي فى بيتى امرأة طيبة فاضلة جميلة : وأنا أعلم حق العلم أنها ليست من ذلك الطراز . وانها تتحاشى كل ما يشبه ذلك من سوء أفعال حتى أعود اليها ثانية ، وأنا أعرف تماما أنها لن تقترب من رجل آخر سواي . وإذا خنتُ عهد زواجي فانني أمروء غير ذي شأن » . فقال (جون الفلورنسى) : « يا صاحبي أنت تبالغ في قدر زوجتك التي خلّفتها فى الدار وتأتمنها على جميع ما تملك . وأنا أراهنك على خمسة آلاف (كلدن) : ان تنتظرني هنا ، وأنا أشد الرحال إلى (ينن) وأقضي من زوجتك وطري » . فقال (امبروزيوس) مجيباً (جون الفلورنسى) : « لقد سلّمت مضيفي وديعة هي خمسة الآلاف (كلدن) . ضع ما يعادلها هنا وأنا انتظرك حتى تعود من رحلتك إلى (ينن) وإذا استطعت بأية وسيلة أن تقضى من زوجتي وطراً فسوف يكون لك المال

جميعه » . فقال (يوهان الفلورنسى) : « لقد رضيت » ثم وضع في يد مضيفه خمسة آلاف (كلدن) أخرى مقابل نقود (امبروزيوس) . وبعد ذلك استاذن بالانصراف ورحل إلى (ينن) وإذ كان يسير نحو مقصده راح يفكر بأية وسيلة يستطيع أن يتكلم مع زوجة (امبروز) لكي ينال منها وطره ويكسب المال الذي راهن (امبروز) عليه ، سواء بالحق أو بالباطل . وبعد أن سار طويلا وصل إلى (ينن) حيث كانت تقيم زوجة امبروز .

كيف وصل يوهان الفلورنسى إلى ينن ليتكلم مع زوجة امبروز وكيف انه عندما قابلها ليكلمها لم يجروء على ذلك لانه وجدها مستقيمة فى تصرفها .

وعندما وصل (يوهان الفلورنسى) إلى (ينن) راح يسير فى الدروب ليرى أن كان يستطيع رؤية زوجة (امبروزيوس) . وبينما كان يسير أبصر زوجة (امبروزيوس) قادمة إلى الكنيسة ، فأقبل عليها وكلمها وألقى عليها تحية الصباح . فشكرته وردت عليه بكلمات جميلة وتصرف رفيع حتى غلبه الخجل وقال في نفسه : « ياويلتي من تعيس بائس : ما الذي فعلت : لقد خسرت المال : أنا واثق من ذلك . فهى تبدو سيدة تقية ، وأنا لا أجرؤ أن أكلمها في ذلك الشأن الدنيء . وا أسفي على ما اقترفت » . وإذ كان في طريقه راح يقول في نفسه انه أراد أن يكسب المال وجب عليه أن يدخل مخدعها . ثم صنع صندوقا ليحمله إلى مخدع المرأة ، لكنه لم يدر إلى ذلك سبيلا . ثم تذكر شيئا وقال في نفسه : « لقد سمعتهم يقولون أن الشيطان لا يستطيع أن يفعل ما تستطيع المرأة فعله » وأراد أن يجربّ ذلك . ثم ذهب إلى سوق الثياب القديمة ، وهناك وجد عجوزا تبيع قديم الثياب ، فوجدها تناسب ما يريد . لكنه قال « ماهي خير طريقة للحديث معها لكي أبين لها ما أريد ؟ » .

كيف أعطى يوهان الفلورنسي تلك المرأة ثوبا من الحرير لتبيعه .

ثم أقبل (يوهان الفلورنسى) على العجوز يحمل ثوبا من الحرير وقال لها : « إذا قدرت أن تبيعي هذا الثوب فسأعطيك مبلغا من المال تفرحين به ، لأن هذا الثوب يثقل محمله علي » فقالت له المرأة : « كيف لك أن تبيع ثوبك الحرير ؟ » فأجابها قائلا : « إذا استطعت بيعه بدوقيتين فأفعلي » لكن الثوب كان يزيد ثمنه على سبع دوقيات . ففرحت العجوز في سرها ، وطلبت منه أن يعود اليها فى اليوم التالي ليتسلم نقوده ، ثم قالت في نفسها : « يالها من صفقة ! » ثم انصرفت إلى بيتها . وفي صباح اليوم التالي أقبل (يوهان الفلورنسى) إلى المرأة العجوز تارة أخرى . فاعطته الدوقيتين وقالت له انها لم تستطع بيع الثوب بأكثر من ذلك . فأخذ (يوهان الفلورنسى) الدوقيتين من العجوز وشكرها . ثم ألقى بإحدى الدوقيتين اليها قائلا : « خذي هذه واحملي لنا بها أفضل طعام وشراب ! لأن كلا منا يجب أن يتسلى قبل أن نفترق » . وقد فعل ذلك لكي تفرط المرأة فى الشراب فيستطيع أن يحصل منها على نصيحة تمكّنه من الدخول إلى دار (امبروز) . وإذ حل وقت الغداء أقبل (يوهان الفلورنسى) ليتغدّى مع المرأة العجوز ، وهناك انطلق في مراح وقدم للمرأة العجوز كثيرا من الشراب حتى استخفّها الطرب . وإذ رأى (يوهان الفلورنسي) ذلك منها قال للعجوز التى تفوق الشيطان في السوء : « ألا تعرفين تاجرا اسمه امبروز ؟ » فأجابت العجوز : « بلى ، أعرفه جيدا . وهو ليس في المدينة ، لكن له هنا امرأة جميلة مقيمة هي زوجته ، وهي فتية تقية المسلك ، مهذبة الكلام لطيفة غير متكبرة ، حلوة الحديث » فقال لها (يوهان الفلورنسي) : « ألا تعلمين وسيلة نحمل إلى دارها صندوقا أجلس أنا بداخله ؟ وبعد أن يبقى الصندوق في دارها ثلاثة أيام تأتين لأخذه من دارها ثانية . فإذا استطعت أن تفعلى ذلك فسوف أعطيك مئتى دوقية جزاء أتعابك وأزيدها اكرامية أخرى . ففرحت العجوز بذلك العرض وقالت له : « يا صديقى لا تحمل همّ ذلك الأمر . احمل

الصندوق إلى داري واسترح في داخله ، وسوف أجد الوسائل لنقل الصندوق إلى دارها . ففرح (جون الفلورنسي) وفعل ما أمرته به العجوز ، وحمل الصندوق إلى دارها ووضع نفسه فى داخله .

كيف رغبت العجوز إلى زوجة امبروز ان تحتفظ بالصندوق في دارها حتى تعود من زيارة ضريح القديس جيمز .

وبعد أن وعد (جون الفلورنسي) العجوز بمئتى دوقية ، أراد أن يتأكد أولا أنها ستعمل ما تستحق من أجله تلك النقود . وراحت العجوز تبحث وتتخيل من الحيل ما يجعلها تحصل على ذلك المال . فذهبت إلى زوجة (امبروز) بقلب مريض ، فسلّمت عليها هذه بمحبة وثناء ورحبت بزيارتها ، إذ كانت العجوز تبدو لها امرأة صادقة ، لكنها لم تكن سوى مظهر من الزيف المغلف ، لأن مما يتداوله الناس ان المرأة العجوز تقدر أن تفعل مالا يقوى الشيطان على فعله ، كما يتمثل لنا ذلك بوضوح أكبر فى كتب مختلفة ، وكما يرد ذكره في هذا الكتاب الصغير . وبعد أن تحدثت العجوز طويلا مع زوجة (امبروز) عن موضوعات مختلفة قالت لها : « يا سيدتى ! ان قدومي اليك في هذا الوقت هو لهذا السبب : لقد نذرت حجّاً منذ زمن طويل إلى ضريح القديس جيمز الرسول ، والآن سأقوم بتلك الرحلة ، فإذا رغبت أن ترسلي معي صدقة فسوف أحملها بكل سرور » فشكرتها زوجة امبروز وأعطتها دوقية واحدة قائلة لها أن تتصدق بتلك الدوقية عند مقام القديس جيمز ليحفظ زوجها من خطر البحر والموت المفاجيء ، فأخذت العجوز الدوقية وقالت : « أيتها السيدة التقية ! أنى التمسك في حاجة . أن لدي صندوقا فيه جميع مجوهراتي والنفيس من مصاغي . وانى لأرجو منك أن تحفظيه في دارك ، حتى يحين وقت عودتي اليك ، لأنك المرأة التي أثق بها وأعدّها فوق جميع النساء في هذه الحياة » . فقالت زوجة (امبروز) : « سأفعل ذلك حبا وكرامة ، وسوف أحافظ عليه ، لانى سأضعه في غرفتي ،

لكي أطمئن على سلامته » ففرحت المرأة العجوز وأثنت عليها ثم انصرفت إلى دارها لتحضر لها الصندوق .

كيف دخل جون الفلورنسي فى الصندوق وكيف حملوه إلى دار امبروز .

وبعد أن رتبت هذه العجوز الكذوب جميع الأمور حسب هواها وعرفت أن زوجة (امبروز) سوف تأخذ الصندوق إلى دارها ، ذهبت إلى (جون الفلورنسي) وأدخلته سرّاً إلى الصندوق ، لكي لا يعلم أحد عن ذلك شيئا ، ووضعت له في ذلك الصندوق طعاما وشرابا يكفيه لثلاثة أو أربعة أيام لكي لا يعوزه شيء . ووضعت في الصندوق قفلا به نابض لكي يستطيع (جون الفلورنسي) أن يفتحه ويغلقه على هواه . ثم وضعت العجوز الصندوق على عربة يدوية وأحضرت رجلين قويين لحمل الصندوق إلى داخل دار (امبروز) وعندما وصلوا ومعهم الصندوق ، دخلت العجوز على زوجة (امبروز) وأخبرتها أن الصندوق بالباب . فطلبت زوجة (امبروز) اليها أن يحمل الصندوق إلى غرفتها ، ولم يخالجها في الأمر زيف ولا خديعة . ثم ذهبت العجوز إلى الباب وأمرت الرجلين أن يحملا ذلك الصندوق إلى الغرفة ، وهكذا فعلا . وبعد أن صار الصندوق في الغرفة ، دفعت للرجلين أجرهما فانصرفا عن المكان . فاستأذنت العجوز من زوجة (امبروز) أن تنصرف إلى بيتها وراحت فرحة مرحة .

كيف فتح جون الفلورنسي الصندوق فى الليل وخرج إلى غرفة امبروز وسرق ثلاث جواهر .

وعندما خيم الليل وراح كل امريء يغط في أول نومه وراحته ، خرج (جون) من الصندوق وراح يجول فى الغرفة . ومن سوء الصدف أن زوجة (امبروز) كانت قد تركت صندوق مجوهراتها مفتوحا ونسيت أن تغلقه . فانتبه إلى ذلك (جون الفلورنسي) الخؤون فسرق منه ثلاث جواهر ثمينة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كانت الأولى محفظة موشاة باللآلىء والحجارة الكريمة ، يبلغ ثمنها أربعة وثمانين دوقية ، وكانت الثانية حزاما من نفيس الذهب مرصعا بلآلىء وحجارة كريمة ، يقدر ثمنه بأربعمائة دوقية ، وكانت الثالثة خاتما به ماسة يقدر ثمنه بخمسين دوقية . وكان القمر منيرا فاستطاع أن يرى كل زواية فى الغرفة ، ورأى كذلك زوجة (امبروز) غارقة في نومها . واتفق أن كانت ذراعها اليسرى ممدودة على السرير ، وكان على تلك الذراع شامة سوداء نظر اليها مليا ذلك الخوّان اللئيم ، ففرح بذلك وقال : « أيها الرب الكريم ! ياله من حظ عظيم . الآن وقد رأيت علامة خبيثة ، فانها ستجعله يصدّق انني نلت من زوجته وطري ، وهكذا سأغنم المال منه . ثم عاد اللص الخائن إلى الصندوق يحمل المجوهرات ، وأحكم إغلاق الصندوق على نفسه . وفي اليوم الثالث بعد ذلك جاءت العجوز إلى زوجة (امبروز) وأعادت لها الدوقية التي كانت ستحملها إلى مقام القديس (جيمز) وقالت لها : « أيتها السيدة التقية ! لقد اصابنى مرض شديد أحسب أنه سيلازمنى طويلا . لذلك لن أقوم بالرحلة هذا العام ، وأني لأرجو منك أن أستعيد صندوقي ، وأني لأشكر لك من صميم قلبى حسن صنيعك » . ثم سلمت زوجة (امبروز) ذلك الصندوق إلى العجوز وهي لا تشك فى شيء ، ولا تعلم أي أذى سينجم عن ذلك . ثم عادت العجوز إلى دارها ومعها الصندوق . ولما صار الصندوق فى دار العجوز فتح (يوهان الفلورنسي) ذلك الصندوق وخرج منه ، ثم أعطى للعجوز مئتى دوقية جزاء أتعابها ، واستأذن منها وشد الرحال إلى باريس حيث كان (امبروز) ينتظره . ولما وصل إلى باريس توجه إلى الخان الذي كان فيه (امبروز) فربط حصانه وجاء إلى (امبروز) وانتحى به جانبا وقال له : « لأنك صديق طيّب لي وقد كنا في صحبة بعضنا ولكي لا يصيبك الخجل ، فقد دعوتك جانبا لأبين لك انني قد كسبت الرهان . أنظر : ها هو الدليل الذي يبين لك انني قد

ربحت .» ثم أخرج (يوهان الفرلونسي) المحفظة والحزام والخاتم ، وعرض تلك المجوهرات أمام (امبروز) فقال هذا : « أنا أعلم جيدا أن هذه المجوهرات تعود إلى زوجتي ، ولكني لا أصدق انك قد قضيت منها وطرا حتى تأتيني بدليل أكثر خصوصية من هذه المجوهرات » . فقال له (يوهان) : « سوف تصدقنى عندما أخبرك عن دليل أكثر خصوصية من هذه » . ثم أخبر (امبروز) أن زوجته لها شامة سوداء على ذراعها اليسرى . وعندما سمع (امبروز) ذلك سقط مغشيا عليه ، لأنه لم يكن يعلم بخيانة (يوهان) . ثم قام (يوهان) إلى (امبروز) وانهضه قائلا له أن يتحلّى بشجاعة الرجال وينسي ما حدث ، لأنه لم يكن بمقدوره اصلاح ما جرى . وعندما وقف (امبروز) على قدميه من جديد قال : « ياليي من تعيس حظ ! كنت أحسب أن زوجتي لن تقدم على خيانتى كما فعلت ، فقد كانت تقيّة فاضلة يحبها الصغير والكبير» ثم طلب (امبروزيوس) إلى (يوهان الفلورنسي) ألا يخبر أحدا بما جرى ، وأن يذهب إلى المضيف ويطلب منه النقود ، وهكذا فعل . ولم يكن أحد ليعلم سواهما من كسب الرهان .

كيف قفل امبروز راجعا إلى مدينة ينن .

ثم رحل (امبروز) عن باريس عائدا إلى (ينن) بقلب محزون . وعندما وصل إلى تلك المدينة توجه إلى دار له كان قد وضعها في عهدة خادم له كان يعرفه ويثق به . فجاء (امبروز) إلى ذلك الرجل ودعاه اليه فلما حضر قال له : « يا خادمي أنا أعلم جيدا انك موضع ثقة وصدق ، وعليك أن تقوم بعمل لي سوف أطلبه منك ، وعليك أن تقسم بالكتاب انك فاعله » . فأقسم الخادم على انه سيفعل . ثم قال له ان يطلب إلى سيدته الحضور اليه في ذلك المكان ، وعندما تحضر عليه أن يقتلها ويدفنها في التراب . فقال الخادم لسيده : « يالهفي على ذلك ! » فقال له (امبروز) : « ان لم تفعل

ذلك فسوف أقتلك » فقال الخادم : « سأفعل » . فقد وجد من الأفضل أن يقوم بقتل مولاته من أن يقتل هو . ثم انطلق إلى مولاته بقلب محزون .

كيف ذهب الخادم إلى المدينة .

ولما وصل الخادم إلى المدينة ، جاء إلى دار مولاته وقال لها أن زوجها ينتظرها فى داره بظاهر المدينة . ففرحت زوجة (امبروز) بذلك الخبر ، وذهبت مع الخادم واصطحبت معها حملا صغيرا تعودت أن تلاعبه . فلما بلغا ظاهر المدينة ودخلا فى الغابة قال الخادم لسيدته : « يا سيدتى الكريمة ! لقد أمرني مولاي تحت طائلة الموت أن أقتلك هنا وأن أحمل اليه علامة ذلك لسانك وخصلة من شعرك » . فلما سمعت ذلك ركعت على قدميه وقالت : « انى ما آذيته قط لأستحق الموت ، لذلك ، أيتها السيدة العذراء انقذينى من هذا الخطر ، لأنني ما اقترفت ذنبا » وبعد أن فرغت من صلاتها قالت للرجل : أيها الخادم الصدوق ! سأقدم لك نصيحة طيبة . أن معى هذا الحمل : سوف نذبحه ونقطع لسانه : وسوف أقص خصلة من شعري وألوث بالدم ملابسي ، ثم تحمل هذه العلامات إلى مولاك . فقال الخادم لمولاته : « سوف أفعل ذلك بكل سرور . ولكن عليك أن ترحلي من هنا لئلا يجدك مولاي . لأنه لو وجدك فان كلينا سيقتل » . ثم رحلت عنه . فقام الخادم بذبح الحمل كما أمرت مولاته وأخذ العلامات إلى سيده . وعندما رأى (امبروز) ذلك ازداد حزنه أكثر مما كان قبل ذلك ، لانه لم يتكلم معها قبل أن يأمر بقتلها ليرى كيف استطاع (جون الفلورنسي) أن يحصل على المجوهرات . ولما رأى الخادم أن سيده لم يشكك في تلك العلامات حمد الله والسيدة العذارء على تلك النصيحة الثمينة التى تقدمت بها الزوجة .

كيف جاءت زوجة امبروز بثياب الرجال .

ثم ارتدت زوجة (امبروز) ثياب رجال وقدمت إلى ميناء (سيكانت)

حيث وجدت سفينة على أهبة الرحيل . فرغبت أن ترحل على ظهر تلك السفينة . فسألها الملاح عن اسمها فأجابت الملاح : « اسمى فريدريك ، وقد حلت بي مصيبة عظيمة فخسرت أصحابي وما أملك ، واني لهالك . فقال الملاح : « يبدو انك رجل مستقيم ، فهلا دخلت في خدمتي ؟ لأن عندي عدد من الصقور يجب أن أحملها إلى ملك القاهرة ، فإذا اعتنيت بها سأدفع لك أجورا طيبة » فقال (فريدريك) : « بكل سرور » ثم بدأوا الرحلة وعبروا البحر وقدموا الصقور للملك فأحسن عطاءهما . وبعد أن غادر (فريدريك) بدأت الصقور تتهالك . فغضب الملك وأرسل فى طلب الملاح وسأله أى نوع من الصقور قد حمل إليه . « أمرناك أن تجلب لنا الأفضل ، فانظر ماذا حملت لنا ! » فقال الملاح : « عندما كانوا في السفينة كانوا بخير ، كما كان بوسع كل أمريء أن يرى . وقد استأجرت رجلا مستقيما دفعته إليّ الصدفة ، وقد أقام على العناية بهم ، فحزنوا لفراقه » فقال الملك : « إليّ بذاك الرجل لكي اراه » فقال الملاح : « يا مولاي ! سوف أحضره اليك . ولكن لو اذنتم لي أن أقول انني أكره أن افترق عنه ، لأنه حكيم وبارع فى أمور عديدة . فان اردتم الاحتفاظ به وجب ألا تدعوا أحدا يمسه بسوء » ، فقال الملك : « أذهب وأحضره الينا ! وأنا أضمن لك أن ليس من أحد تبلغ به الحماقة أن يصيبه بأذى » وبعد ذلك استاذن الملاح الملك بالانصراف ومضى فى سبيله .

كيف أصبح فريدريك صقارا لملك القاهرة .

ثم حزن الملك حزنا شديدا على صقوره ، لأنه حسب انها سوف تموت . ولما حضر (فريدريك) بين يدى الملك ورآه ، حسن منظره لديه فأخذه إلى حيث الصقور ، ولما رأته الصقور فرحت به وصفقت بأجنحتها وعاد اليها النشاط ، فعجب الملك لذلك وفرح كثيرا . وبعد ذلك جعل (فريدريك) راعيا لصقوره ، فعني بها خير عناية ، فزاد قدره لدى الملك الذي رفعه إلى

منزلة عالية في البلاط وبعد ذلك منحه لقب فارس وبعدها مرتبة نبيل . وفي أثناء ذلك حل بالمدينة وباء عظيم ، مما حمل الملك على مغادرة البلاد . وإذ كان الملك على أهبة السفر ، أرسل في طلب النبيل (فريدريك) وجعله الحاكم بأمره على جميع البلاد إلى حين عودته بعد ارتفاع البلاء . وبعد ذلك استأذن الملك وجميع النبلاء من النبيل (فريدريك) وغادروا البلاد .

كيف تغلب فريدريك على أعداء الملك الذين أحرقوا ودمروا مدنا كثيرة بعد رحيل الملك .

وعندما غادر الملك ونبلاؤه ، علم الأعداء بمغادرتهم فجاءوا بجمع غفير وأحرقوا وقتلوا وأخذوا كثيرا من الأسرى . فبلغت الأخبار إلى (فريدريك) الذي كان نبيلا وحاكما بأمره على جميع المملكة . فقام وجمع جيشا عظيما وسار إلى أعدائه وقتل منهم كثيرا كما فعل الأسد ، وقام باعمال عجيبة بالسلاح ذلك اليوم ، لأنه شتت شملهم وجعلهم يتفرقون أمامه كالقطيع الضال . فانتصر النبيل (فريدريك) ذلك اليوم انتصارا عظيما ، ولاحق أعداءه وأخذ منهم كثيرا من الأسرى بينهم ضباط كبار ونبلاء غنم لقاءهم فدية كبيرة . ولما وضعت الحرب أوزارها وأشاع (فريدريك) السلام في أرجاء البلاد بفضل شجاعته واقدامه ، وصلت الأخبار إلى الملك ، ففرح الملك لما قام به واليه الجديد من جلائل الأعمال . ثم عاد الملك إلى مدينته حيث كان النبيل (فريدريك) . ولما علم النبيل (فريدريك) بقدوم الملك استقبله في المدينة باحتفال عظيم . ولما دخل الملك إلى المدينة خاطب (فريدريك) قائلا : « اني لأشكر لك خدماتك المخلصة ، وجلائل أعمالك بالسلاح من أجلي ، فوضعت جسمك وحياتك في خطر . ومن أجل ذلك أعينك حامي الحمى والمدافع عن جميع البلاد ، لانني طاعن في السن وأنت فى عز الشباب والصحة الشجاعة » فقام (فريدريك) إلى الملك وشكره وتحمل منه المسئولية وحكم البلاد باخلاص فأحبه جميع النبلاء

والفرسان وكذلك عامة الشعب . وحكم البلاد اثنتي عشرة سنة بعز وجلال ، وكان يزداد في كل يوم رفعة ومنعة .

كيف وصل يوهان الفلورنسي إلى القاهرة يحمل بضاعة .

واتفق أن أبحر (يوهان الفلورنسى) في تجارة له ، في رحلة قصيرة إلى مدينة القاهرة ، لأنه كان يحسن كثيرا من اللغات المختلفة . وعندما وصل إلى القاهرة ذهب إلى قصر الملك وعرض بضاعته . وفي ذات يوم ، عندما كان النبيل (فريدريك) يسير مع بعض النبلاء ، رأى التاجر واقفا ازاء بضاعته . فأقبل مع النبلاء إلى حيث كان يقف (يوهان الفلورنسي) فلما اقترب منه وألقى نظرة على بضاعته أبصر الحزام والمخفظة والخاتم ، وكان يعرفها حق المعرفة فقال : « أيها التاجر دعنى أرى هذه الجواهر الثلاث النفيسة التي تعرض ، وقل لى ، رجوتك من أي البلاد اشتريتها » فأجاب (يوهان الفلورنسي) قائلا : « أنا لم أشترها ولكن لو علمت أية مخاطر ركبت للحصول عليها لارتفع قدري لديك إلى الأبد » . ثم قال النبيل (فريدريك) : « عليك أن تروي لي خبر تلك المخاطر » وراح (يوهان الفلورنسي) يروي للنبيل (فريدريك) كيف حصل على تلك المجوهرات ، وكيف راهن على خمسة آلاف (كلدن) مع (امبروز) انه سينال من زوجته وطرا ، وكيف حصل على تلك المجوهرات من دون علم زوجته ، ثم قفلت راجعا إلى زوجها وأخبرته أننى قد كسبت الرهان . فشد الرحال إلى مدينته وطلب إلى خادم أن يقتلها (كما سبق ذكره بصورة أوضح) . فقال النبيل (فريدريك) : « كان قتل زوجته بئس العمل ، لكن كسب المال تم بطريقة بارعة عجيبة » . ولكن مع ان النبيل (فريدريك) تكلم بهذه الصورة ، لكنه كان يفكر بشكل مختلف . ثم قال للتاجر : « هلا بقيت معنا قليلا وسوف نقدم لك الطعام والشراب من قصرنا . واحتفظ بتلك المجوهرات لي ، لأنها تروق لي كثيرا ، وليس لديّ

الوقت الآن لأحضر لك المال لأنها باهظة الثمن ، ولأن عد الثمن يستغرق وقتا طويلا ، ولسوف تروق هذه المجوهرات لحبيبتي ، ثم قام (يوهان الفلورنسي) وشكر النبيل (فريدريك) على حسن معاملته له ، وقال في نفسه : « هذه المجوهرات الثلاث غالية ، ولها من ارتفاع الثمن مالا يسوغ تقديمها إلا لحبيبة لها عنده حظوة كبرى » ثم انصرف النبيل (فريدريك) وأمر رجاله أن يقدموا للتاجر كل يوم مؤونة تكفي لاثنين أو لثلاثة . وقال الرجال أنهم سيفعلون ذلك بكل سرور . وفي الغداة جاء (يوهان الفلورنسي) يطلب مؤونته ، فاعطيت له ، ولم تعد به حاجة أن ينفق شيئا إلا إذا رغب فى ذلك . ثم طلب النبيل (فريدريك) من مراسل أن يأتى اليه فى السر ، وسأله أن كان يعرف موقع مدينة (ينن) فقال الرجل « بلى يا مولاي ، أعرفها جيدا » فقال له النبيل (فريدريك) عليك أن تذهب إلى هناك بأقصى سرعة تستطيعها ، وسأعطيك من المال ما يرضيك . فإذا صرت إلى هناك ، اسأل عن رجل أرمل اسمه (امبروز) وبعد أن تحدثه سلّمه هذه الرسالة ، وعد به إلينا . « وكانت تلك الرسالة قد كتبت كما لو كان الملك نفسه قد أرسلها .

كيف أوصل الرسول الرسالة إلى امبروز .

بناء على أمر النبيل (فريدريك) غادر الرسول إلى مدينة (ينن) بعد أن عبر البحر حتى وصل (ينن) فلما بلغها سأل أين يقطن (امبروز) ذاك ، وسأل طويلا حتى استطاع العثور عليه فسلمه الرسالة وعليها خاتم الملك ، فتسلمها بتواضع وفتحها . وهكذا كان محتوى تلك الرسالة : « نحن ملك القاهرة نطلب إلى صديقنا (امبروز) أن يحضر إلينا في حاجة يقضيها لنا : وفيها مصلحة كبيرة لك وسوف تغتني منها ، لذلك عليك أن تعجل بالمجيء مع هذا الرسول ، ولن يصيبك أى أذى من ذلك ، لأننا نرسل إليك ختمنا ونعطيك عهدا بسلامة الوصول والعودة بحرية . « وعندما قرأ (امبروز)

تلك الرسالة عجب عجبا شديدا من رغبة الملك العاجلة . ولكنه جهّز أمره ، وخلّف في داره رجلا يعنى بها حتى يعود ، وشد الرحال مع الرسول . وعبر البحر حتى وصلا إلى النبيل (فريدريك) الذي رحّب به وأكرم وفادته . وفي الغداة جاء (فريدريك) إلى (امبروز) يدعوه للغداء معه . ثم رافقه شخصيا وأجلسه إلى مائدة الملك نفسه وجلس قبالته ، طالبا منه مرات عديدة أثناء الغداء أن يستمتع بمقامه . وبعد أن انتهى الغداء قال النبيل (فريدريك) للملك : « يامولاي ! لقد حضر إلى هذه المدينة تاجر ، وحمل معه ثلاث مجوهرات نفيسة وددت لوتراها ، لذلك سأرسل في طلبه وأقول له أن يحضر معه تلك المجوهرات الثلاث . » فذهب رسول إلى (يوهان الفلورنسي) وطلب إليه أن يستعد للمثول بين يدي الملك ومعه المجوهرات الثلاث . وفرح (يوهان الفلورنسي) ورأى أنه سيحصل على مال كثير ، فذهب مع الرسول إلى الملك ودخل الى البهو . وعندما دخل قال له النبيل (فريدريك) : « سيدي ! هات بضاعتك ليراها الملك ، وبيّن له كيف حصلت عليها . » فقدم التاجر مجوهراته الثلاث ليراها الملك . ولما رأى (امبروز) تلك المجوهرات أخذه العجب ، وظن أن الملك قد أرسل في طلبه لكي يقتله ، وكاد أن يغشى عليه من الهم . ولما رأى النبيل (فريدريك) ذلك منه أقبل إليه وربت على كتفه قائلا : « لن يصيبك أذى بل فرح . ثم روى التاجر للملك كيف حصل على تلك المجوهرات . ثم انتحى النبيل (فريدريك) بالملك جانبا وسأله : ما الذي يستحقه ذلك التاجر الذى أساء إلى سمعة امرأة تقية وخدعها في مجوهراتها بتلك الوسيلة ، وبعد ذلك أفقدها حياتها . فقال الملك للنبيل (فريدريك) : « انه يستحق التعذيب والشنق ، لأنه تسبب في قتل ، وكذلك سرق المجوهرات . » فقال النبيل (فريدريك) « وهذا ما أراه كذلك لأنه يستحق ذلك جزاء ما فعل . ولكن لو سمح مولاي وبقية النبلاء أن يعودوا إلى البهو ثانية ، فسوف ترون

وتسمعون الكثير من عجائب الأمور التي فعلها هذا التاجر الخوّان تجاه تلك المرأة المحترمة . « فقال الملك » بكل سرور سنفعل ،ذلك « ثم عاد الملك ونبلاؤه ومعهم النبيل (فريدريك) الى البهو من جديد ليسمعوا المزيد من حديث التاجر .

كيف جاء النبيل فريدريك عاريا أمام الملك ونبلائه .

بهذه الكلمات عاد الملك إلى البهو ، وراح يتحدث هو والنبلاء في عدد من الأمور الغريبة المختلفة . وفي هذه الأثناء تسلل النبيل (فريدريك) خارجا ودخل إلى الغرفة حيث خلعت عنها ثيابها إلا مما يستر العورة ، ثم دخلت إلى البهو أمام الملك وجميع النبلاء وجميع الحاضرين هناك ، عارية إلا من قطعة حرير تستر عورتها . وبعد أن دخلت تقدمت من الملك وألقت بالتحية . وعندما رآها الملك ونبلاؤه عجبوا كثيرا أن تدخل عليهم تلك المرأة الحسناء عارية . فقال الملك لنبلائه : « لقد رأيت هذا الشاخص أمامى مرات عديدة في هيئة غير التي هي عليها الآن ، وإن كنت على صواب فاني أحسبها حامي حمانا النبيل فريدريك » . فقال لها الملك : « قولي لنا من أنت ولماذا تأتين الينا بهذه الهيئة عارية « فأجابت المرأة الملك قائلة : « أنا نفس النبيل (فريدريك) الذي تحدثت عنه ، خادمك المطيع . وقد جئت الآن أمام جلالتك أشكوْ إليك هذا التاجر الخداع ، الذي يقف الآن بين يديك ومعه ثلاث مجوهرات هي لي ، المحفظة والحزام والخاتم ، وقد حصل عليها بالسرقة ، كما هو معروف لجلالتك إذ روى بأية حيلة حصل عليها ، وهذا التاجر الآخر ، الذى يقف أمامك هو زوجي ، وأنا نفسي هي تلك المرأة التي كان يجب أن تقتل في الغاب في ذلك الوقت ، ولكنني نجوت بعون الله وحفظ العذراء من شر الموت . ومنذ ذلك اليوم إلى هذا اليوم لم أقترب من رجل ، بل عشت عفيفة ، ولم يكن لأي رجل

أو امرأة أن يعلم إلا انني رجل . لذلك لو سمح جلالتكم أن يتكرم علي فليسلم هذا التاجر الكذوب الخائن للموت ، لأنك تعلم جيدا انه لا يستحق شيئا غير ذلك » . فقال لها الملك : « ذلك ما سوف أفعله ، لأن الحق والعقل لا يريدان غير ذلك . ولذلك ، ومن أجل الفعل الأثيم الذي فعل ، سنأمر بقطع رأسه وبعد ذلك يربط جسده إلى عجلة التعذيب وفوقها المشنقة ، لأنه قد سرق وتسبب في قتل ، فخذوه عني . « وهكذا أخذوا (يوهان الفلورنسي) إلى السجن وأعطيت جميع أمواله إلى (امبروز) وزوجته . ثم قال (امبروز) يخاطب (يوهان الفلورنسي) : « أيها التعيس الذليل ! ما الذي تفيد الآن من جميع حيلتك وزيفك وكل ذلك المال الحرام الذى حصلت عليه بالخديعة والسرقة ؟ فالآن قد انكشفت كل خيانتك وأفعالك الزائفة . والآن جزاؤك الموت المشين وهو ما تستحقه . كان من الخير لك أن يستقيم فعلك على أن تصل ما وصلت إليه فأجاب (جون الفلورنسي) قائلا : هذا صحيح . لقد حق عليّ الموت « ثم أخذه الجند إلى المشنقة حيث تقضي العدالة . ولما فرغ من صلاته أمره الجلاد أن يركع وضرب عنقه ، ثم ربط جسده إلى عجلة التعذيب وثبت الرأس على عمود ورفعه فوق المشنقة ، وكل ذلك حسب ما قضى به الملك ، ثم انصرف عائدا إلى داره . وبهذه الصورة نال (جون الفلورنسي) جزاء زيفه وسرقته وما فعل تجاه امرأة وزوجة مخلصة . فانه لم يحدث قط أن القتل والسرقة يمكن اخفاؤهما طويلا ، بل لابد أن تظهر الجريمة للعيان ، وأن أولئك الخطاة لابد أن يشنقوا في النهاية ، أو ينالوا نوعا آخر من الموت المشين .

كيف استأذنت زوجة امبروز من الملك ورحلت إلى موطنها مع زوجها .

ولما رأى (امبروز) أن النبيل (فريدريك) كان في الواقع زوجته عجب لذلك عجبا شديدا إذ كان يحسب انها قد ماتت منذ زمن بعيد . ومع ذلك

فقد كان شديد الأسف لما سبب لها من كثير الأذى في ما مضى من الزمان ، فذهب إليها وأخذها بين ذراعيه وعانقها . وبعد أن فرغ من ذلك ركع أمامها وطلب غفرانها لما سبب لها من كبير أذى بتسرعه قبل أن يكلمها في الأمر . ثم رفعته إليها وقالت له : « لا عليك ياعزيزي ! سامحتك عن كل ما فعلت وكأنك لم تفعله » فنهض وشكرها وقال في نفسه يجب ألا نطيل البقاء هنا . لكن الملك أكرم وفادتها وأعطى كلا منها كثيرا من نفيس الهدايا : للزوج ولزوجته كذلك لأنه كان يحبها لصدقها وشجاعتها ولما بدا منها في غيابه إذ وضعت حياتها في خطر للدفاع عنه ضد أعدائه . وبعد أن أمضت عند الملك أياما وهي فى فرح وحبور ، اقبلت على الملك تستأذنه ان تعود الى موطنها مع زوجها . فلما سمع الملك انها تريد الرحيل عنه أسف لذلك وأنكر عليها أن تغادر المكان ، لكنها كانت تلح في طلب ذلك ، فما كان من الملك إلا أن أعطاها موافقته مع ضمان سلامتها وزوجها في مرورهما بجميع بلاده دون أن يصيبها أذى أو سوء . ففرح (امبروز) وزوجته واستاذن من الملك ثم رحلا فى سبيلهما ، ثم وصلا إلى البحر وركبا سفينة عبرت بهما إلى (ينن) وكانت الرحلة مريحة ، وعند وصولهما استقبلهما الناس ورحبوا بهما . ولما سمع الناس أن زوجة (امبروز) قد عادت من جديد بعدما قيل انها قد ماتت ، عجبوا لذلك عجبا شديدا . وبعد ذلك عاشا طويلا فى فضيلة وطيب ومحبة وشكرا الله على ما أسبغ عليهما من وفير النعم فعاشا في طاعته . ثم رزق (امبروز) من زوجته أربعة أولاد . منهم ثلاث ذكور وبنت واحدة . وقد سمى أكبر الأولاد (فريدريك) وهو الاسم الذي اتخذته أمه . وعندما بلغ شرخ شبابه أرسل إلى القاهرة عند قصر الملك الشاب ، ابن الملك العجوز الذي أقامت أمه عنده ، فاحتفلوا به احتفالا كبيرا بسبب ما قدمت أمه للملك الوالد من قبل ، وازدادت محبته يوما بعد يوم من أجل أمه حتى صار نبيلا عظمياً فاحبه الملك وجميع

نبلائه . وأصاب جميع أقربائهم بعد ذلك محبة الجميع ومعزة لديهم . وبعد أن رأى (امبروز) وزوجته ما بلغ ابنهما من مجد ، استأذن ملك القاهرة بالرحيل ، فرحلوا إلى مدينة (ينن) التي وصلوها في اليوم الثامن من الشهر الأول وكان يوم أحد ، وذلك من سنة الرب الاله سبعة وثلاثين وأربعمائة بعد الألف . وهكذا عاش التاجر الصالح (امبروز) مع زوجته وهذا ما جرى لهما . ثم مرضت زوجة (امبروز) وتوفيت وأسلمت روحها بين يدي الله القدير وذهبت إلى النعيم المقيم ، جعله الله من نصيبكم ونصيبى . آمين . وهكذا تنتهي هذه الحكاية الصغيرة عن نبيل (فريدريك) .

(ج) توماس أندرداون : تاريخ أثيوبيا
كتبه بالاغريقية هليودوروس (١٥٨٧) ص ٣٩ - ٥

يا (نيريوس) رب البحار الهائجة
نسبّح لابنتك العزيزة :
التي (بيليوس) بناء على أمر
من (يوف) جعلها تمثل مخافته
وأنت يا سيدتنا (فينوس) البديعة ،
فى البحر أنت نجمة لماحة :
أنت التى جلبك (اخيليس)
شبيه (مارس) فى الحرب
يا قائد الاغريق الصنديد
مجدك يجوب السموات :
من أجلك شاءت زوجتك حمراء الشعر
أن تجعل (پيروس) تستثار
انزل بالطروادين شر هزيمة

واحتفظ جيش الاغريق
كن لنا يا (پيروس) الطيب
روحا رحيما .
الذى يرقد هنا فى اللحد دفينا ،
تضمه أرض (فيبوس) القديسة :
أصِخْ بسمعك للتراتيل المقدسة
التى نرفعها اليك
ولا تجعل مدينتنا هذه
تشكو من أى خوف :
من أجلك ومن أجل (ثيتس) أناشيدنا
(يا ثيتس) عليك السلام .

(د) الفصل الثالث ـ المشهد الأول

و (مرشد الأمراء) ـ مساهمة خارولد ف . بروكس

في المشهد الأول من الفصل الثالث يعرض شكسبير رفض البريطانيين دفع الجزية التى فرضها أساسا (يوليوس قيصر) وجاء يطالب بها خليفته ـ وهو (أوكستوس) فى المسرحية (ولذلك أساس فى كتاب هولنشيد) لكنه (كلاوديوس) فى أغلب الروايات . وعند مقارنة المشهد أولا مع المادة المتوفرة في كتب (هولنشيد) و (كرافتن) و (فيبيان) و (جفري من مونموث) وترجمة (نورث) لكتاب (پلوتارك) ومن (سپنسر) وبعد ذلك مع (شكوى كيديريكوس في كتاب (بلينرهاست) بعنوان (القسم الثاني من مرشد الأمراء) طبعة ١٥٧٨ ، وبخاصة مع مآسي (نينيوس) و (آيرنكلاس) و (كيديريوس) و (كايـوس يوليـوس قيصر) في طبعة ١٥٨٧ من (مرشد الأمراء) تحقيق (هكنز) ، يبدو واضحا أن شكسبير كان في ذهنه عمل (هكنز) و (بليزهاست) .

والمشهد في مسرحية شكسبير يبدأ بارشاد مسرحي يقول « يدخل في موكب . . » يمثل رفض المطلب الرومي من جانب الملك في مجلسه . ولا توجد اشارة واضحة إلى مجلس الملك في (هولنشيد) وبقية المراجع ، لكن ذلك منتظر من شكسبير الذي يضفي صبغة مسرحية على الحدث ، ولو بمعزل عما وجد عند (هكنز) الذي يصوّر (كاسيبيلان) بعد خطبة نارية ، يرسل جوابا يتحدى فيه انذار قيصر « من خلال مجلس . . يضم جميع النبلاء » وبمعزل عما وجد عند (بليزهاست) الذي يجعل (كيديريوس) يقول : « الاقاليم الثلاثة للنقاش فى البلاط/استدعيتهم على عجل » ، و« عن هذا الطريق الملكي » ألقى خطبة « حركت قلوبهم الشجاعة نحو القتال » ضد (كلاوديوس) . أن وجود هذه السوابق ليست دليلا على معرفة شكسبير بها ، لكن ما يشير إلى انه كان على علم بها سلسلة من التناظرات ، في المفردات والأفكار ، وهو ما سننظر فيه .

ثمة تشابه لفظي واضح في الأبيات ٤٩ وما بعدها :

انا كنا أحرارا ، حتى جاءنا الروم بأذاهم
فاقتلعوا منا هذه الجزية . . .

مع صدى من قول (كيديريوس) في كتاب (هكنز) :

أنا قلت لن أدفع لهم جزية ، أنا ،
هم الذين اقتلعوا ذلك منا بالقوة ، والله .
وانه لن يأخذ حريتنا منا هكذا .

وربما كان أكبر تجمع من الكلمات المتشابهة يرد فى الأبيات ٢٢ ـ ٢٧ . تقول الملكة أن بريطانيا مسورة تحصّنها :

رمال لن تتحملها سفائن أعدائك ،
نوعا من النصر
أصاب قيصر هنا ، لكنه لم يتفاخر هنا

بقوله « جئت ، رأيت ، غلبت » **بالخزى**
(وذلك **أول** عهده به) ازيح
بعيدا عن ساحلنا ، وهزم مرتين : وسفائنه تحطمت على الصخور البريطانية . وهزائم قيصر وخسارته بتحطم السفن موجودة في كتاب (هولنشيد) لكن الكلمات التى أبرزتها (وما يصاحبها من أفكار) لا توجد في ذلك الكتاب ولا في المصادر الأخرى المذكورة . لكننا نجد عند (هكنز) :

. . . **سفائننا** المبعثرة
. . . أو التى طمرت نفسها في **الرمل** (قيصر)
ليس **من** سبب يدعى **للفخر** انى **قهرت** بريطانيا ،
وهذه **أول** حادثة ، بين جميع البلاد التى حاربت ، والأخيرة .

(قيصر)

قيصر المتكبّر ، ورغم كل **تفاخره وخيلائه** :
فرّ راجعا إلى **السفائن** . . .
كان على قيصر المليك أن **يخجل**
إذ ارتد **بسفائنه** عن مثل تلك الجزيرة . (نينيوس)
لما تراجع قيصر ، بذاك الهروب **المخجل**
وترك أرضنا البريطانية ولم **يقهر** ، **لأول** مرة . (آيرنكلاس)
الذى لم يسبق أن أدار ظهره بمثل هذا الهروب أمام العدو (قيصر)

وليست هذه المقطاع هي الوحيدة ، ثمة تشابه بين جدل الملكة الذى يفتتح المشهد في الأبيات ١٥ وما بعدها)

تلك فرصة
سنحت لهم فأخذوا منا ، واستردادها
واجبنا الآن . . .

وبين جدل (كيديريكوس) عند (بليزهاست)
ذاك الذي خضع بالأمس
يخضع اليوم ، وبه نفس الدمار .
وبعد ذلك تبدأ نصائحها بمخاطبة (سيمبلين) :
تذكرّ ، مولاي المليك
أسلافك الملوك . (١٧ وما بعده)
وهو ما يطابق بداية نصائح (كاسيبيلان) في كتاب (هكنز) :
. . . وأرسل الملك في طلب نبلائه على الفور
وبين لهم ما كان عليهم أسلافهم .

يرى (سيمبلين) أن البريطانيين يعدون أنفسهم « الشعب المحارب » (البيت ٥٤) وعند (هكنز) يصفهم قيصر بأنهم « البريطانيون المحاربون أقوياء الشكيمة » . أما بخصوص « الجزية » فقد كانت من « أطماع قيصر » كما يقول (سيمبلين) التي « فرضت علينا هذا النير» . وتقول كلمات (كيديريكوس) عند (بليزهاست) : « هل سنبقى نشترى النير بالجزية إلى الأبد . . ومثل (سيمبلين) يشكو (آيرنكلاس) من أطماع قيصر :

. . . أيجب أن يموت جميع هؤلاء البريطانيين الأبرياء
من أجل أطماعك ، الا خسئت يا قيصر .
يصف (سيمبلين) تلك الأطماع بأنها
تجاوزت حدودها حتى كادت تمتد
إلى أرجاء الأرض جميعا . . . (٥١ ـ ٥٢)
وهو ما يذكّرنا بقول قيصر عند (هكنز) بعد أن فتح بلاد الغال :
حسبت أنني بلغت نهاية العالم
من غربه بعد اخضاع شعوب كانت حرة قبل ذلك

حتى أدرك « وجود جزيرة أخرى/ إلى الغرب من فرنسا .

والفكرة التي يمكن مقارنتها من البيت ١٢ هي ان « بريطانيا عالم قائم بذاته « لها جذور عند (هولنشيد) و (ڤرجيل) الذي يقتطف هولنشيد منه ، وفي أماكن أخرى ، ولكن عند (هكنز) الذي يتبع (جغري من مونموث) يوجد الجواب من مطالبة الروم بالجزية ، كما يبدو . يقول (كاسيبيلان) وهو يتحدى قيصر :

... ولو أن الآلهة قد أعطتك العالم جميعه ملكا لك :

فتلك منفصلة عن العالم ، ولن تحصل على أرض هي لنا :

ولدى إعادة النظر يبدو أن علائم الدين لا تشير كثيرا إلى (بليزهاست) . ولكني لا أشك كثيرا أن شكسپير كان يردد أصداء منه فعلا ، في ١٩/٣/٥ وما بعدها كما في هذا المشهد . يقول (پوستوس) في وصف (كيديريوس) و (ارڤيراكوس) انهما

... فتيان أقرب إلى التراكض

في ملاعب الريف منهما إلى خوض مثل هذه المذابح ، (١٩/٣/٥ ـ ٢٠) وهو هنا يستخدم صورة سبق أن استخدمها (بليزهاست) ـ ولو بشكل مختلف في وصف (كيديريكوس) الذي يعلن عن عزمه فى الانقضاض على الروم : « سأهبط إلى الملعب وأخرجهم من مكمنهم » .

وإذا حاولنا الاشارة إلى كون (مرشد الأمراء) واحدا من مصادر المسرحية علينا التركيز على ملامح لا يمكن أن تكون قد صدرت عن (هولنشيد) أو غيره . ولكن إذا اتفقنا على انه أحد المصادر فيجب أن نأخذ تأثيره بعين الاعتبار حتى عندما يتداخل ذلك التأثير مع مصادر أخرى . فقد كانت تلك الملامح ظاهرة أمام شكسبير لانه كذلك كان يعرفها من (المرشد) ، ومن بين تلك الأمثلة المحتملة صيغة اسن (تيناٍنتيوس)

واشاراته إلى المبلغ السنوي للجزية موضوع الجدل ، وحادثة سيف قيصر ، واحتفالات النصر (فى مدينة لندن) و (ملموتيوس) وقروانينه وثورة أهل (بينونيا) و (دالماتيا) .

وأخيرا ، اذا تجاوزنا المشهد الأول من الفصل الثالث ، قد أغامر بالقول أن حادثة (هامو) التى توسع فيها الرواة نقلا عن (جفري من مونموث) ، والتي يبرزها (هكنز) ، قد أوحت إلى شكسپير بنهاية (كلوتن) كما أوحت له بنزول (پوستوس) متخفيا ليحارب جيش الروم الذي يفترض انه جندي فيه . ومثل ذلك (هامو) وهو رومي فعلا ، إذ يرتدي زي البريطانيين ويحارب الروم - أو يتظاهر بذلك - ولو انه يبحث عن فرصة لقتل (كيديريوس) . وبعد ذلك يقتل على يد (ارڤيراكوس) قرب ميناء ، كما يقتل (كلوتن) قرب (مفلورد هيفن) وكما يلقى رأس (كلوتن) المقطوع في « الخليج وراء جبلنا » نجد (هامو) وقد

... قطِّع إلى قطع صغيرة
ألقوا بها من شاهق الصخور إلى المياه .

وخلاف ذلك ، هو شخصية مغايرة تماما لكل كن (كلوتن) أو (پوستومس) ، لكن ذهن شكسپير « يتناول الفكرة كما تلعق القطة الحليب » وهذه القدرة على تناول الأفكار عند شكسپير ، كما تذكرنا دراسة استجابته لمصادره مرة بعد أخرى ، لا يعادلها إلا قدرته على تمثل تلك الأفكار لخدمة أغراضه الخاصة .

الملحـــق (ب)

تاريـخ العـروض المسـرحيـة

لقد شهد (سايمن فورمن) عرضا لمسرحية (سيمبلين) ربما في مسرح (كلوب) قبل أيلول / سبتمبر ١٦١١ بقليل . ولا شك أن ثمة عروضا في عهد الملك (جيمز) قبل ذلك التاريخ وبعده ، لكننا لا نملك سجلات لها . في كتاب البروفسور (ت . دبليو . بولدوين) بعنوان (نظام وأعضاء فرقة شكسبير) نجد على الصفحات ٣٩٤ ـ ٤١٥ محاولة لاعادة صورة ترتيب الممثلين الأصلية كما يأتي :

بوستومس ليوناتس ... رجارد بربج

بيلاريوس ... هنري كونديل

كيديريوس ... جون اندروود

ارفيراكوس ... وليم ايكلستن أو ايكلستون

كلوتن ... روبرت آرمن

بيزانيو ... جون هيمنك

الملكة ... جون ادمانز

ايموجين ... جيمز ساندز

مثل هذه الافتراضات لا يمكن الركون اليها طويلا . يفترض (بولدوين) أن (بوستومس) كان رجلا في الأربعين عندما ينسب الدور إلى (ربج) . وهذا غير مقنع ، لأن هذه المسرحية ، شأن غيرها من الرومانسيات وبعض المآسي اللاحقة ، من الواضح أنها قد صممت لتفسح مجالا للأعضاء الأكبر سنا في الفرقة مثل (هيمنك) و (كونديل) و (ليوين) و (بربج) نفسه ومن المحتمل أن شكسبير قد هيأ لادخال بعض الوسائل الجديدة . إذ يورد البروفسور (جي . سي . آدمز) في كتابه (مسرح كلوب ص ٣٣٦ ـ ٣٤٠) تعليقا على استخدام النسر معلقا

بأسلاك ، بدل الكرسي المألوف أو العرش أو العربة الحربية ، وذلك في ٥/٤ .

مثلت (سيمبلين) أمام الملك (جارلز الأول) و (هنرييتا ماريا) عام ١٦٣٤ . يذكر (سر هنري هربرت) في دفتر مذكراته ما يأتي :

(في مساء الأربعاء الأول من كانون الثاني/ يناير ١٦٣٣ (٤) مثلت (سيمبلين) في البلاط فرقة الملك . وقد اعجبت الملك كثيرا) .

يقدم البروفسور (الارديايس نيكول) في كتابه (القناعيات في عهد آل ستوارت) ص ١٤٧ - ١٥٣ تخطيطا ومناقشة لبعض تصاميم المسرح التي أعدها (انيكوجونز) ويقول بشكل غير قاطع ان « هذه المشاهد تناسب المواقع في (سيمبلين) بشكل جيد ، وهذه التصميمات هي لغرفة ملك ، وغرفة نوم أميرة تقع في المسرح الداخلي ولمعسكرين ورؤيا . وهذا القول من جانب (نيكول) جذاب جدا ، لكنى لا أجده مقبولا . فتصميم الحلم كان يمكن قبوله دليلا قاطعا لو انه يصور (يوبيتر) على ظهر نسره ، لكنه تصميم يظهر (بالاس آثينه) فوق « غمامة بيضاء تنقلب إلى صخرة ، تحمل بيدها عصن غار » . ومع ذلك فان هذه الرسوم ، إلى جانب تصميم (جونز) لدور (يوبيتر) في (تيميه مستعادة) من أعمال (تاونسند) كما في كتاب (نيكول ص ٩٤) تستحق النظر الدقيق لأنها تمثل نوعا من المشاهد التي ربما كانت تستخدم في عروض البلاط ، إن لم تكن في عروض عامة سابقة .

وبعد عودة الملكية (١٦٦٠)تراجعت مسرحية شكسبير لفترة أمام الصيغة التي اقتبسها (درفي) بعنوان (الأميرة المظلومة أو الرهان القاتل) وذلك في حدود عام ١٦٧٣ وقد طبعت تلك الصيغة عام ١٦٨٢ وربما عرضت على المسرح في السنة نفسها . ثم استعادت المسرحية مكانتها عام ١٧٢٠ وعام ١٧٣٨ . وليس من المعروف ان كانت (سيمبلين) التي مثلت في (هي ماركت) عام ١٧٤٤ تعود إلى شكسبير أو إلى (درفي) .

لكن المسرحية الأصلية عادت إلى الظهور على مسرح (كوفنت كاردن) عام ١٧٤٦ . وبعد ذلك كانت عروض القرن الثامن عشر في العادة هي المسرحية الأصلية ، بتحويرات أو بلا تلك التحويرات التي ادخلها (كاريك) عندما قدم (سيمبلين) في (درووري لين) عام ١٧٦١ . وكانت العروض في لندن والأقاليم على شيء من الكثرة في النصف الثاني من القرن ، وقد مثلت (مسز سيدونز) دور (ايموجين) أول مرة على مسرح (درووري لين) عام ١٧٨٧ . ويظهر ولع القرن الثامن عشر بالصيغ المقتبسة ، بل المشوهة ، في أعمال (جارلز مارش) عام ١٧٥٥ و (وليم هوكنز) عام ١٧٥٩ و (هنري بروك) عام ١٧٧٨ و (امبروز ايكلز) عام ١٧٩٣ . وقد وصلت هذه الجهود حدود الطباعة لكن صيغة (هوكنز) وحدها وصلت إلى المسرح . فقد اختار (هوكنز) أن يعيد كتابة المسرحية طبقا للوحدات الكلاسية وهو يستحق لذلك تكريم حسرة عابرة[٢] ، لأن بطولة هرقل تذكر بسبب أعمال أقل روعة !

في عام ١٨٠١ قام (كيمبل) بإعادة المسرحية إلي الحياة على مسرح (درووري لين) بمناظر جذابة ، وفي العروض اللاحقة اشتهر (ادموند كين) بدور (پوستومس) و (هيلن فوست) بدور (ايموجين) . تقدم (هيلن فوست) التي غدت (ليدي مارتن) دراسة جذابة لكنها عاطفية وذلك حول شخصية (ايموجين) . كما تراها الممثلة في كتابها (حول بعض الشخصيات النسائية عند شكسپير) فهذا الوصف إلى جانب مناظر (كين) مما يسم مزاج القرن التاسع عشر عموما . فقد كانت العروض مترهلة بشكل ممجوج ، وكان كل شيء يدور حول البطلة . ومع ذلك فان (ايلن تيرى) تذكر على أنها خير من مثل (ايموجين) .

وقد شهد القرن الحالي اقتباسا آخر في مسرحية (برنارد شو) بعنوان (سيمبلين بنهاية أخرى) هذه إعادة بناء المشهد الأخير من المسرحية على

مزاج (شو) وهي على ما فيها من خفة ظل وفكاهة لا يمكن أن تحمل على محمل الجد ، مهما كانت مقاصد (شو) . فعلى المسرح يمكن القول أن مسرحية شكسبير قد حافظت على مكانتها ، فادراجها في القائمة الرسمية لمسرح شكسبير التذكاري في (ستراتفورد) عامي ١٩٤٦ ، و١٩٤٧ يشير إلى اهتمام متزايد ، ولا يمكن القول أن أيا من هذين العرضين في ستراتفورد) كان ناجحا بشكل ملحوظ . ومن المفارقة أن نجد في منهاج عرض أحسن نقد لاخراج (نجنت مونك) عام ١٩٤٦ ، إذ تقول الملاحظة « يدور الفعل فى هذه المسرحية في أماكن متفرقة من بريطانيا وروما وويلز » وكان عرض (مايكل بنثال) عام ١٩٤٩ في أجواء شاسعة من تفريعات المناظر المعتمة فى الغالب . لقد بلغ ذلك العرض درجة من التماسك غالبا ، لكن التفصيلات الفردية كانت مبهمة فيها قليل من البراعة . ففي كلا العرضين لم يستطع (ارڤيراكوس) أو (كيديريوس) استحضار « ايقاف[٣] عدم التصديق رغبة » . فقد كانا ، بين أشياء أخرى ، عقبة ستبقى تضايق المخرجين في المستقبل .

في عام ١٩٥٧ عادت (سيمبلين) للظهور في (ستراتفورد) . وكان إخراج (پيترهول) « نمطيا يميل إلى القص الخرافى » ، مكثفا ، متماسكا ومنورا . كانت (پيكي آشكروفت) رائعة بدور (ايموجين) لكن العمل الجماعي على المستوى العالي هو السر في نجاح (هول) . وربما كان (كلايف ريڤل) في دور (كلوتن) شبه المأساوي صورة غير شكسپيرية ، لكنه مقبول رغم ذلك . أما المصاعب الكبرى في مشاهد الكهف فقد أمكن التغلب عليها بابراز الكوميديا ، وأحيانا بابراز الحدّة . أما ختام المشهد السابع من الفصل الثالث ، والنشيد الحزين ، فقد كانا معا من اللحظات « الكلاسية » في الأقل بالنسبة لي ، فقد غادرت المسرح ، وأنا مقتنع بأن ما أدعيته من فضائل مسرحية (سيمبلين) لم يكن دون أساس .

الملحق (ج)

الأغاني

(١) اسمعي القبّرة (٢/٣/٢٠ - ٢٦)

أقدم هنا ، مع الشكر للقائمين على مكتبة (بودلي) ، نسخة عن صورة محققة تعود إلى أوائل القرن السابع عشر ، من تلحين هذه الأغنية ، وهي محفوظة في المكتبة المذكورة تحت رقم المخطوطة (سي ٥٧) ، وقد كانت هذه المخطوطة موضوع دراستين : الأولى مقالة (جورج أ . ثيوليس) بعنوان « ملاحظة عن مخطوطة من البودليان » في مجلة (موسيقى واداب) ٢٢ لسنة ١٩٤١ ص ٣٢ - ٣٥ . والثانية مقالة (ويلا ماكلونك ايفانز) بعنوان « اسمعي القُبّرة في مجلة (مطبوعات رابطة اللغات الحديثة) ٦٠ لسنة ١٩٤٥ ص ٩٥ - ١٠١ . يقدم (ثيوليس) نسخة من الأغنية برموز موسيقية حديثة ويقول بشكل مقنع أن المخطوطة قد استنسخت في حدود عام ١٦٥٠ ، ويسوق تصورات عن هوية المؤلف الموسيقى المجهول . ويقترح واحدا من اثنين : (جون ولسن) أو (روبرت جونسن) ، لكن ذلك يعوزه ظهور الدليل . كلا الرجلين كان على علاقة مع فرقة شكسپير ، والموسيقى المستعملة في (ماكبث) و (العاصفة) تعزى إلى (جونسن) . وتميل الآنسة (ايفانز) كذلك إلى القول بان تلك الألحان كانت مستعملة في العروض المسرحية في عهد الملك (جيمز) قائلة انها تلبّى مطلب (كلوتن) لسماع « مقطوعة بالغة الروعة والجمال » وان مداها من الطبقة الثالثة العالية تناسب « صوت الخصيّ غير المكسور » وحقيقة أن هذه الموسيقى قد دونت فعلا يؤدي بها إلي نتيجة مشكوك فيها بأن أغنية الصباح هذه ترمز إلي خطة « كلوتن » المحسوبة في المغازلة ، من حيث التقديم ، كما تعكس طبيعته الخائنة . تقدم الآنسة (ايفانز) تفسيرين محتملين لحذف هذين البيتين :

أفراسه نحو ماء تلك الينابيع يسوّر زهوراً استوت على سيقانها .

الأول أن البيتين قد اقحما على النص في وقت لاحق ، والثاني ان الموسيقي قد حذفهما ليجنّب المغني صعوبة تواتر الأحرف الصغيرية (س ، ز) . ويدعم هذا التفسير الثاني ورود البيتين بصيغ أخري في النص المخطوط .

يقول (رجموند نوبل) في كتابه (شكسپير واستعمال الأغنية) ص ١٣٠ ـ ١٣٧ أن الأغنية كانت تؤدى (بالمصاحبة) من موسيقى مدرب يكلف خصيصا لهذا الغرض ، ويرى أن المغني ربما كان رجلا من طبقة صوت عالية ، لا صبيا ولا خصيًّا . ويرى (كرانفيل ـ باركر) في كتابه المذكور سابقا أن المغني ربما كان الممثل الذي يقوم بعد ذلك بدور (ارفيراكوس) . لكن الأغنية الثانية تؤدى كلاما ، وهذا يثير المشاكل حول ذلك الرأي .

يرى (ولسن نايت) أن الأغنية تؤدي إلى تخفيف التوترّ ، لأنها تأتي بين مشهدين مظلمين ، كما يرى (نوبل) أن الأغنية ترسل « نفحة من الكوميديا » . ومن الناحية العملية ، يشير (كرانفيل ـ باركر) أن الأغنية والعبارة التي تسبقها من « أغنية عذبة نفيسة ذات كلمات غنية عجيبة » تعطي (ايموجين) وقتا لتستبدل ثياب الليل بثياب تظهر بها في القصر . و (نوبل على حق تماما . إذ يقول أن « هذه الموسيقى الصباحية » يراد لها كذلك أن تؤكد أن الليل قد تحول إلى فجر . ففي المسرحية عدد غير قليل من مشاهد الصباح ، والأغنية ليست سوى واحدة من عدة وسائل بارعة توحى للجمهور بان الفجر قد طلع ، ولو انها يمكن أن تقع في باب الرمز دون باب الوسائل .

لقد اشير إلى كثير مما يناظر أغنية شكسپير ، وبخاصة ما أورده (دوس) . لكن (فرنيس) يوضح ان هذه تعود إلى المألوف من تراث أغانى

الصباح . وعلاقة هذه الأغنية بواحدة من أغاني (ليلي) في مسرحية (كامپاسي) وكان (اسحق ريد) أول من أشار إلى ذلك . ليس من باب الصدفة المحض وهذا ما يثير بعض المصاعب . ففي المشهد الأول من الفصل الخامس من (كامپاسي) تجري أغنية (تربكو) بهذا الشكل :

أي الطيور هذه تشدو كذا وتندُبُ ؟
أواه ، ما هذي سواها : البلبل المغتصبُ !
تصيح « سَقْ ، سَقْ ، تيريو[٤] »
عند انتصاف الليل يزداد شجاها ، ينشُب .
من مبدع اللحن الذي نصغي له فنطرب ؟
قبرّة تلك التي يصفو غناها ، يصخب .
يصطفق الجناح منها عند أبواب السما ،
ويستفيق الصبح لما لحنها ينسكب !
هلا تسمّعت إلى حنجرة بهيّة
يناغم اللحون منها طائر محبّب !
هلا تسمّعت إلى الوقواق كيف يصخب !
« وقواق » هذا بالربيع جاءنا يرحب .
« وقواق » هذا بالربيع جاءنا يرحب .

إذا كان (جون ليلي ١٥٥٤ ؟ ـ ١٦٠٦) هو الذي نظم هذه الأغنية فمن المعقول أن يكون شكسپير مدينا لها بشيء ، لكن القصائد الغنائية التي ترد في مسرحيات (ليلي) كان مؤلفها موضع شك في بعض الدراسات الحديثة . فهي توجد في تحقيق (بلونت) لمسرحيات (ليلى) في طبعة ١٦٣٢ لكنها غير موجودة في الطبعات السابقة من حجم (كوارتو) . يشك (فويرا) في نسبة تلك الأغاني إلى (ليلي) لكن (كريك) يسوق دليلا داخليا يدعم به تاريخا لاحقا نسبيا لصحة نسبتها . وإفادة شكسپير من

الأغنية في (كامپاسي) إذن هو أقل احتمالا مما كان يبدو سابقا ، رغم أن ذلك لا يمكن انكاره نهائيا . وإذا كان شكسپير هو المدين فان أغنية « اسمعي القبّرة تشدو » تنطوى على مفارقة غريبة . فالأبيات الأولى في أغنية(كامپاسي) تتصل بالطبع بالأسطورة الكلاسية عن اغتصاب (فيلوميل) على يد (تيريوس) وهو ظرف سبق أن استغلّه شكسپير بتأثير ساحر في مشهد غرفة النوم . وهذا الربط بين (ايموجين) و (فيلوميل) رغم عدم تناظره الدقيق ، ربما دفع شكسپير في المشهد اللاحق مباشرة إلى ترديد صدى أغنية تشير بشكل محدد إلى اغتصاب (فيلوميل) . فأغنية شكسپير المرحة قد تكون لذلك ، بفضل ما تحذفه من الأصل ، ذات مغزى معتم في منطواه ما كان ليخفى على جمهور عصره . أما إذا كانت أغنية (كامپاسي) شائعة مألوفة فان أغنية شكسپير الصباحية ستوصل مباشرة مع محاولة (اياكيمو) ومخططات (كلوتن) الدنيئة .

(٢) لا تخش بعد اليوم من حرارة الشمس

يحتمل أن تكون هذه الأغنية قد قدمت من دون أية مصاحبة موسيقية ، إلا إذا كانت مصاحبة الكمان الجهير ، الذى كان « المعزف العجيب » في ٤/٢/١٨٦ هو الذي أدخل هنا . يرى (نوبل) في (المصدر المذكور ص ١٣٧) ان شكسپير لم يتوافر لديه المغنون للقيام بدور الأميرين ، لذلك « اضطر للاعتذار في السياق عن النقص في الغناء » . وهذا ينطوي على حالة ما كان لها أن تدوم ، ومن المحتمل أن نص (الفوليو) يعكس مرحلة في تاريخ الفرقة حدث فيها تبدل في طبقة صوت أحد الممثلين مما جعل وضع الكلمة المحكية بدل الكلمة المكتوبة ضرورة مؤقتة . وان صح ذلك فان الأبيات ٢٣٩ ـ ٢٤٢ من النص ، ربما جزءاً من الأبيات ٢٣٤ ـ ٢٣٨ يجب أن تعد اضافات خاصة من عمل شكسبير أو غيره ، وكذلك وضع « نردد » في البيت ٢٥٤ بدل « ننشد » .

يرى (نوبل) فى الأغنية نوعا من لعبة الجنازة الشنيعة التى تستهوي الأطفال ، لكن (الحماس للطقوس) الذي ينسبه إلى الأميرين قد يكون مبالغة . تجري الأغنية في عبارات عامة لا خاصة ، كما قد يرى بعض النقاد ، لأنها مرثية تناسب (ايموجين) . اما انها كان يمكن أن تناسب (يوريفيلي) فهي مسألة أخرى . فالمزدوجة التي تختم المقطع الأول والثالث لا تكاد تنطبق على امرأة مسنة . وهذه النقطة دون أية اعتبارات نوعية ، قد تدعم رأي (ستونتن) بأن المزدوجات الختامية في كل مقطع هي اضافات زائدة على أغنية هي في ما دون ذلك من عمل شكسپير. مثل هذه الاضافات قد تعمل لكي تناسب الأغنية قطعة موسيقية جاهزة ، ولكن من ناحية ثانية ، إذا كانت الأبيات قد نظمت من أجل أن تردد كلاما وحسب ، فمن غير المعقول أن يصيبها هذا القدر القليل من التوسع .

إذا كان البيت « مع تبديل اسم يوريفيلي إلى فيدبل » (٢٣٨/٢/٤) يعنى ، كما يرى كثير من النقاد ، ان اسم (فيديل) يجب أن يحل محل اسم (يوريفيلي) في الأغنية الفعلية ، عندها تنشأ صعوبات أخرى . ولا يحتمل أن شكسپير لم يلاحظ هذا الاختلاف . ويمكن القول أن الأغنية في طبعة (الفوليو) قد حلت محل أغنية سابقة يرد فيها الاسم الصحيح . (وايت) وحده يرى أن الأغنية جميعها ليست من عمل شكسپير وأسبابه غير مقنعة أبدا . ان نظرية الاستبدال لا توحي بالثقة ، لأن من غير المفيد وضع الأغنية الحالية بدل أغنية نظمت خصيصا للمناسبة . أما القول أن الذي طبع (الفوليو) قد اضطر إلى استعمال المرثية الأصلية ، لأن بديلا لاحقا يذكر (فيديل) بالذات لم يكن في متناوله عند ارسال الكتاب إلى المطبعة ، هو قول من البعد بحيث لا يستحق المناقشة .

لقد قبلت صيغة (الفوليو) من أبيات (ارڤيراكوس) ٢٣٤ ـ ٢٣٨ وأجدها تفيد : ولو أن أصواتنا قد تغيرت الآن ، لننشد له ونحن ننزله إلى

القبر كما انشدنا لوالدتنا مرة بنفس الألحان ونفس الكلمات ولو اننا الآن ننشد لأجل (فيديل) بدل (يوريفيلي) وهذا يجعل من المحتمل أن الأغنية التي تفيد في رثاء (ايموجين) كانت أغنية ينشدها الأميران لوالدتهما « خلال حياتها » لأن كلمة « مرة » تفيد « في سالف الأيام » لا في مناسبة بعينها (أي جنازتها) وقد يلاحظ أن تبديل (يوريفيلي) إلى (فيديل) قد يستتبع صعوبات عروضية ، ان لم تكن موسيقية .

ليس لهذه الاختلافات من حلول سهلة ، لكن كونها قد أوحت إلى (وليم كولنز) أن ينظم « مرثية في سيمبلين » جميلة ، ولو متكلفة ، يجعل هذه الاختلافات أخف وطأة على النفس .

هــوامـــش المتــرجــــم

مقــدمــة المحــقــق :

١ ـ ديكاميرون : كتاب (بوكاجيو) الشاعر الكاتب الايطالي الشهير (١٣١٣ ـ ١٣٧٥) يضم حكايات يرويها ثلاثة شبان وسبع شابات من أهل فلورنسا الذين خرجوا منها بعد طاعون ١٣٤٨ والتجاوا إلى بلدة قريبة واقاموا عشرة ايام يروون حكايات لبعضهم .

٢ ـ مرشد الأمراء Mirror For Nagistrates كتاب من تاليف (جورج فيريرز) مدير احتفالات الملك هنري الثامن ، بالاشتراك مع (وليم بولدوين) من اكسفورد ، يصوّر مشاهير التاريخ الانكليز يروون قصص سقوطهم ، على اسلوب كتاب (بوكاجيو) بعنوان (سقوط الأمراء) وقد طبع سنة ١٥٥٩ وفيه عشرون ماساة لمؤلفين مختلفين يراد منها تقديم العبرة والنصح .

٣ ـ ينن Jennen هى مدينة جنوا الايطالية ، باللفظ الجرملني ، كما ورد في الأصل .

٤ ـ دوقية ، فلورن ، كلدن : انواع من العملات ، بعضها ذهبية ، كانت متداولة في إيطاليا في القرن الخامس عشر ، وفي بعض البلاد في شمال اوربا .

٥ ـ يوبيتر يوف ، جوف : اسم كبير الآلهة في الأساطير اللاتينية ، يقابل (زيوس) الاغريقى .

٦ ـ فيديليا . بالاتينية وما تفرع عنها من إيطالية واسبانية ، صفة (مخلصة) و (مخلص) وتستعمل اسم علم كما في النص .

٧ ـ تعطيل عدم التصديق العامد ، او « ايقاف عدم التصديق رغبة » وهي عبار الشاعر الانكليزى الرومانسي كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) الذي يقول (في : سيرة ادبية الفصل ١٤) ان تعطيل عدم التصديق عمدا او رغبة هو الأساس في القناعة الشعرية

٨ ـ الفوليو : هو طبعة ١٦٢٣ من اعمال شكسبير ، وهى اولى الطبعات المجموعة التر يرجع اليها الباحثون .

٩ ـ « وكان سعيدا بخسرانه » عبارة ملتوية تشير إلى غرام (مارك انتوني) القائد الرومي الكبير بملكة مصر القديمة (كليوباترا) وكان يعرف ان ظاهرها من الاغراء لا امل منه لزعيم بمنزلته ، وقد خسر الدنيا من اجل ذلك الغرام الفاجر وكان سعيدا بخسرانه . والاشارة إلى ان المزدوجات المقفاة عند شكسبير ، كما يراها المحقق ظاهرها جذّاب مغرٍ ، لكن ما تنطوي عليه من مماحكات لفظية تجعل شكسبير في غرامه بتلك المزدوجات المقفاة في موضع الخسارة التي تشبه خسارة انتونيو ، لكن شكسبير كان سعيدا بتلك الخسارة .

١٠ ـ القناعية . نوع من العروض المسرحية الباذخة ازدهر في اوربا في القرن السادس عشر واوائل القرن السابع عشر ، يشتمل على رقص وغناء وأداء مسرحي يقوم به ممثلون يرتدون الاقنعة ، ويغلب ان يكون الموضوع قصة غير مترابطة ذات مغزى رمزي او اسطوري .

١١ ـ « الاله خارجا من الماكنة » عبارة تطلق على وسيلة مسرحية في الدرامة الاغريقية وبعدها اللاتينية ، حيث تتعقد الاحداث فلا يقوى على التخلص من المازق سوى قوة فائقة على هيئة اله ينزل من السماء ، وهو ممثل يجلس على كرسي خاص يتدلّى من سقف المسرح ثم يصعد بعد ان يحل المشكلة القائمة .

١٢ ـ عصر العقل · وهو الاسم الذي يطلقه نقاد الأدب على القرن الثامن عشر ، حيث تتميز الكتابة باصنافها باتباع قواعد منطقية عقلانية على حساب العاطفة وهو ما ثار عليه الرومانسيون في اواخر ذلك القرن وبخاصة بعد الثورة الفرنسية .

١٣ ـ ربع القرن الماضي : كتب المحقق هذه المقدمة عام ١٩٦٠ .

١٤ ـ العدالة الشعرية : عبارة (توماس رايمر) في كتابه (ماسي العصر الماضي) ١٦٧٨ التي تفيد ان الادب يجب ان يظهر ان الفضيلة تُثاب والرذيلة تعاقب في الحياة ، وهو مبدا سرعان ما ثار عليه ادباء العصر اللاحق

١٥ ـ كاليبان · هو الوحش ابن الساحرة (سيكوراكس) في مسرحية شكسبير (العاصفة)

١٦ ـ « اول وريث لابداعي » : هي العبارة التي يصف فيها شكسبير اولى قصائده الطوال « فينوس وادونيس » وذلك في مقدمتها .

١٧ ـ عقدة العقد · هي العقدة التي عقدها (كورديوس) ملك (فريجيا) وكان يقال ان من يستطيع حلها يملك آسيا . فجاء الاسكندر المكدوني وقطعها بسيفه ، فذهبت مثلا .

١٨ ـ العنقاء : احسب ان المحقق غير دقيق هنا ، لأن العنقاء بالاغريقية اسمها (فينكس) وكذلك اسم النخلة ، وهي الشجرة العربية المقصودة وليست شجرة الأرز الجبلية . وتذهب الروايات الاغريقية ان « الطائر العربي الفريد » يبني عشه على « الشجرة العربية الفريدة » في بلاد « العرب السعيدة » والمقصود اليمن . وهذا الطائر « انثى » في الأسطورة كما في اللغة ، وهي « العنقاء » العربية . لمزيد من الشروح عن قصيدة شكسبير بوسع القارىء الرجوع إلى كتابي بعنوان (البحث عن معنى) نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٣ ، المقالة بعنوان « العنقاء واليمام » .

النـص :

الفصـــل الأول :

١ - اى ان امزجتنا التي تتاثر بالافلاك والنجوم ، حسب علم الفلك القديم ، لا تُظهر شدة في تاثرها اكثر من شدة تاثر وجوه الحاشية التي تحاكي في تجهّمها وجه الملك .

٢ - پوستومس ليوناتس ، كما يشرح العرّاف الرومي في المشهد الاخير من المسرحية ، يفيد « شبل الأسد المولود بعد وفاة الأم » وهو اسم البطل باللاتينية .

٣ - النعمة .. الطاعة : كلام الملك الغاضب يفيد « انكِ فقدت نعمة رضا الأب بفقدانكِ اطاعته » في زواج ابن الملكة . وهنا تظهر قوة شخصية ايموجين التي تتلاعب بالصيغ البلاغية في استمرار تحديها ، وتعترف انها فقدت الامل الذي يريده الملك في ان تتزوج ابن الملكة ، لذلك فقدت النعمة ، لكن ذلك بركة لانها اختارت پوستومس (النسر بدل كلوتن (الحداة) .

٤ - الشوارع الخلفية : اشارة إلى أن المدين يتحاشى الشوارع الرئيسية تهربا من الدائن .

٥ - ذهبية : اى قطعة عملة ذهبية ، تجنبا لاستعمال كلدن وفلورين ودوقية .

٦ - الكاپتول : التل الذي يقع عليه معبد (يوپيتر) في روما ، ويكون الصعود اليه بدرجات تطأها مختلف الاقدام ، لذا فهي غير طاهرة .

٧ - مسلوقات . اشارة إلى تغطيس البغايا في مياه تغلي لتعقيمهن من الامراض الخطيرة ، وهو ما كان يجري في عصر النهضة بخاصة ، حسب اعتقاد قديم .

٨ - دايانا الهة والعفاف ، الهة القمر ، تقابل (سنثيا) الاغريقية .

٩ - من علٍ : في الأصل كبير الالهة .

الفصـــل الثـانـي

١ - في هذا المشهد ، والمشاهد الكوميدية الأخرى في هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات شكسپير ، نجد الكثير من التلاعب بالصيغ البلاغية والبديعية . هنا اشارة إلى « تحديد » ذنب الحمار ، مما يعطي النبيل الثاني مجالا لتوسيع الاستعارة في « قطع اذان » الحمار ، وهي اشارة إلى كلوتن .

٢ - قَدر وقِدر ، بفتح القاف الأولى وكسر الثانية ، يستمر النبيل الثاني في الاستعارة والكلام « الجانبي » الذي يحمل الاهانة تجاه كلوتن ويُضحك الجمهور .

٣ - الاستار ، اي الاستار الخارجية للنوافذ ، التي « تحجب » نور العين ، اى الجفون

٤ - تيريوس اشارة إلى ما ورد عند (اوفيد) في كتاب (المتحولات) من حكاية الملك تيريوس الذي اغتصب (فيلوميل) ثم قطع لسانها لكي لا تبوح بالسر فعطفت عليها الالهة وحولتها إلى بلبل ، دائم الصياح « تيريو » .

٥ - عين الغراب : اشارة إلى اسطورة قديمة تقول ان ضوء الصباح يوقظ الغراب والاشارة إلى (اياكيمو) نفسه وهو (غراب) ينقضّ على فريسة .

٦ - اعطيها .. هذه الكلمة والعبارة اللاحقة تصوّر دناءة كلوتن في احاطة ما يقول بظلال خبيثة .

٧ - شعر ذنب الحصان وامعاء العجول ، وهي مادة الاوتار في الآلات الموسيقية ، وذكرها هنا يتنافر مع « الموسيقى » التي يدعّي انه يستعين بها على التودّد إلى ايموجين .

٨ - عرفت صاحبتك . استعمال الفعل « عرف » هنا بمعنى جنسي كما ورد في (سفر التكوين ٤ / ١) ... « وعرف آدم حواء امراته فحبلت وولدن قايين » .

٩ - كيوبيدان : اى مسندان منحوتان على هيئة كيوبيد اله الحب .

١٠ - للمراة نصيب : وهو سؤال طالما ورد في آداب العصور الوسطى واستمر حتى بعد شكسبير إذ نجده عند (ملتن) وهو من امثلة الهجوم على المراة

الفصـــل الثـالـث

١ - « جئتُ ، رايتُ ، غلبتُ عبارة باللاتينية ، يقول (سويتونيوس) في كتابه (تاريخ القياصرة - يوليوس ٣٧) انها كُتبت شعارا امام يوليوس قيصر في استقبال انتصاراته في الحروب اليونيّة بعد ان قضى على الثائر (فارناسيس الثاني) عام ٤٧ ق . م .

٢ - عُدّة الماء الأُجاج : كناية عن الاستعداد بالسفن الحربية .

٣ - الواح كيوبيد : اى الألواح التي يكتب عليها العشاق رسائلهم .

٤ - اينياس الخائن .. سينون : اينياس خان زوجته إذ تعلّق بغرام (دايدو) ملكة (قرطاجة) و (سينون) خان بلده طروادة في حربها مع الاغريق .

الفصـــل الـرابـــع

١ - المناسبة : مثال آخر على لغة كلةتن القبيحة ذات الظلال الدنيئة ، رغم « مع الاعتذار عن استعمال الكلمة » .

٢ - ربّة السماء هي الالهة (يونو) .

٣ - مِعزٌ في العجيب : قد يكون اشارة إلى آلة موسيقية تتحرك بهبوب الريح او بشكل تلقائي ، وهو ما كان معروفا قبل ايام شكسبير . والاشارة هنا تعطي الفرصة للعازفين على مجموعة من الآلات الوترية لاصدار لحن حزين يناسب المشهد .

٤ ـ سوسنة : سوسنة الوادي البيضاء رمز النقاء باصدائها من (نشيد الانشاد) وهذا يسمح بتانيث الصفات اللاحقة في الترجمة رغم ان المفروض ان (ايموجين) هي فتى .

٥ ـ فيديل : لا يغيب معنى الاسم اللاتيني عنى (لوكيوس) الرومي الذى يجيب « اسمك ينطبق على اخلاصك واخلاصك على اسمك » .

الفصــل الخـامــس

١ ـ المرعى · لأن پوستومس السجين مقيّد ومربوط مثل الحصان الذي لا يستطيع في هذه الحال سوى ان « يرعى » الكلا دونه .

٢ ـ سيد الرعود : الاله (يوپيتر) .

٣ ـ اله الحرب : الاله (مارس) . مليكة النساء . هي الهة المساء (يونو) .

٤ ـ مشوي : لغة السجّانَين وما يتبعها من تلاعب بالألفاظ والتوريات هي من لوازم مشاهد « التنفيس الكوميدي » التي تتخلل مسرحيات المآسي .

٥ ـ فيبوس : من اسماء (ابولو) اله النور ، الذى يعبر السماء بعربة عجلاتها مرصعة بالجواهر .

الملاحــق :

١ ـ (بورشارد) يلاحظ أن رسم الاعلام في هذا النص غير متسق دائما ، إذ قد يرد الاسم الواحد باشكال مختلفة في النص ، بل في الصفحة الواحدة ، ومثل ذلك املاء الكلمات نفسها في نصوص القرن الخامس عشر ، ونجد ذلك حتى القرن السابع عشر . ففي إحدى غنائيات شكسپير نجد كلمة (الصيف) ترد بثلاثة اشكل مختلفة في مدى الأربعة عشر بيتا .

٢ ـ حسرة عابرة . اشارة إلى بيت في قصيدة (توماس كَري) ١٧١٦ ـ ١٧٧١ بعنوان « مرثية في مقبرة ريفية » إذ يقول ان هؤلاء الموتى المجهولين في قبورهم الريفية المنسية يستحقون في الاقل « حسرة عابرة » .

٣ ـ ايقاف عدم التصديق رغبةً : عبارة كولردج . ينظر الهامش ٧ من المقدمة .

٤ ـ « سق سق تيريو » صوت البلبل في أسطورة (اوفيد) . ينظر الهامش ٤ من الفصل الثانى .

المتـرجـــم :

د . عبدالواحد لؤلؤة .. استاذ الأدب الانجليزى فى جامعة الامارات العربية المتحدة . له دراسات نقدية . ترجم إلى العربية ٨ كتب فى موسوعة المصطلح النقدى ، ترجم إلى الانجليزية كتاب حول النفط ، له ابحاث فى الأدب المقارن . اصدرت له السلسلة ترجمة لعدة مسرحيات .

فهـــرســــت

صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١	ـ مانويل جاليتش	■ سمك عسير الهضم
٢	ـ جان انوى	■ القبرة (جان دارك)
٣	ـ هال انوى	■ البرج
٤	ـ تساويو	■ عاصفة الرعد
٥	ـ هارولد بنتر	١ ـ الخادم الأخرس ٢ ـ التشكيلة أو عرض الأزياء
٦	ـ جون وبستر	■ الشيطانة البيضاء
٧	ـ تبرانس راتيجان	■ الاسكندر المقدونى أو قصة مغامرة
٨	ـ تيرانس راتيجان	■ سباق الملوك
٩	ـ جون مورتيمر	■ استعدوا لركوب الطائرة وغيرها
١٠	ـ فريدريش دونيمات	■ النيازك
١١	ـ يونسكو ـ دامــواف ـ أرابال البى	■ دراما اللامعقول
١/١٢	ـ أوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج ـ١ ١ ـ مس جوليا ٢ ـ الأب
١٣	ـ نيقوس كازندزاكى	■ عطيل يعود
١٤	ـ بيترفايس	■ أنشودة أنجولا
١٥	ـ اوليفر جولد سميث	■ تواضعت فظفرت
١/١٦	ـ موليير	(من الاعمال المختارة) مرلبير ـ١ ■ مدرسة الزوجات ■ نقد مدرسة الزوجات ■ ارتجالية فرساي
١٧	ـ دوجلاس سيتوارت	■ عسكر ولصوص اونيد كيللى
١٨	ـ وليم شكسبير	■ العين بالعين
١/١٩	ـ أوجست سترندبرج	(من الأعمال المختارة) سترندبرج ـ٢ ■ الطريق إلى دمشق ـ ثلاثية

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٠	ـ رومان رولان	■ ١٤ يوليو
٢١	ـ انجس ويلسون	■ شجرة التوت
٢٢	ـ تيرانس راتجان	■ روس اولورانس العرب
٢٣	ـ كارون دى بومارشيه	■ حلاق اشبيلية
٢٤	ـ وليم شكسبير	■ هاملت
٢٥	ـ نويل كوارد	■ الحياة الشخصية
١/٢٦	ـ سوفوكل	(من الاعمال المختارة) سوفوكل ـ١
		■ نساء تراخيس
١/٢٧	ـ جبريل مارسل	(من الاعمال المختارة) جبرييل مارس ـ١
		١ ـ رجل الله
		٢ ـ القلوب النهمة
٢٨	ـ انريكى خارديل بونثلا	■ ليلة ساهرة من ليالى الربيع
٢/٢٩	ـ اوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج ـ٢
		١ ـ الاقوى
		٢ ـ الرباط
		٣ ـ الجرائم
		٤ ـ موسيقى الشبح
٣٠	ـ بيتر شافر	■ اصطياد الشمس
١/٣١	ـ جورج شحادة	(من الاعمال المختارة) جورج شحادة ـ١
		١ ـحكاية فاسكو
		٢ ـ السيد بوبل
٣٢	٥. و. فيرمان	■ انتصار حورس
١/٣٣	ـ جورج برناردشو	(من الاعمال المختارة) جورج برناردشو ـ١
		١ ـ بيوت الارامل

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
		٢ ـ العابث
٣٤	ـ فرناندو ارابال	■ ثلاث مسرحيات طليعية ١ ـ قرافة السيارات ٢ ـ فاندو وليز ٣ ـ الشجرة المقدسة
٣/٣٥	ـ سوفوكل	(من الاعمال المختارة) سوفوكل ـ٢ ١ ـ اوديب الملك ٢ ـ اويب فى كولون ٣ ـ اليكترا
١/٣٦	ـ جان جيرودو	(من الاعمال المختارة) جان جيرودو ـ١ ١ ـ اليكترا ٢ ـ لن تقع حرب طروادة
١/٣٧	ـ يوجين يونسكو	(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو ـ١ ١ ـ المغنية الصلعاء ٢ ـ الدرس ٣ ـ جاك أو الامتثال ٤ ـ المستقبل فى البيض ٥ ـ الكراسي
٣٨	ـ كوبر ـ تشيرشل ـ شارب مانج	■ مسرحيات اذعية
٢/٣٩	ـ جبرييل مارسل	(من الاعمال المختارة) جبرييل ماسيل ـ٢ ١ ـ روما لم تعد فى روما ٢ ـ المحراب المضئ أو (مصباح النعش)
٤٠	ـ انطون تشيخوف	١ ـ شيطان الغابة

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
		٢ ـ الخال فانيا
٢/٤١	ـ جورج شحادة	(من الاعمال المختارة) جورج شحادة ـ٢ ١ ـ مهاجر بريسبان ٢ ـ البنفسيج
١/٤٢	ـ لويجى بيرندلو	(من الاعمال المختارة) لويجى بيرندلو ـ١ ١ ـ ديانا والمثال ٢ ـ الحياة عطاء ٣ ـ لذة الامانة
٤٣	ـ جيمس جويس	١ ـ ستيفن «د» ٢ ـ منفيون
	ـ أوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج ـ٤ ١ ـ الغرماء ٢ ـ الاميرة البيضاء ٣ ـ عيد الفصح
٤/٤٤	ـ سوفوكل	(من الاعمال المختارة) سوفوكلى ـ٣ ١ ـ انتيجونة ٢ـ اجاكس ٣ ـ فيلوكتيت
٣/٤٥	ـ جان جيرودو	(من الاعمال المختارة) جان جيرودو ـ٢ ١ ـ سدوم وعمورة ٢ ـ مجنونة شايو
٣/٤٦	ـ يوجين يونسكو	(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو ـ٢ ١ ـ ضحايا الواجب ٢ ـ مرتجلة الما

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
		٣ ـ سفاح بلا كراء
٣/٤٧	ـ جبرييل مارسل	(من الاعمال المختارة) جبرييل مارسل ـ٣ ١ ـ طريق القمة ٢ ـ العالم المكسور
٤٩	ـ اليى شيزجال	١ ـ الحلم الامريكى ٢ ـ الطابعان على الآلة
٥٠	ـ ارمان سالاكرو	١ ـ الارض كروية
٢/٥١	ـ جورج برناردشو	(من الاعمال المختارة) جورج برناردشو ـ٢ ١ ـ السلاح والانسان ٢ ـ كانديدا ٣ ـ رجل المقادير
٥٢	ـ هارولد بنتر	■ الحارس
٥٣	ـ مارتنيس دى لاروزا	■ ابن أمية أو ثورة الموريسكيين
٥٤	ـ وليم شكسبير	■ مأساة كريولانس
٥٥	ـ انطونيو بويرو بايبخو	■ القصة المزدوجة للدكتور بالمى
٥٦	ـ يوربيديس	■ الكترا ■ أورستيس
٥٧	ـ فيكتور هيجو	■ هرنانى
٥٨	ـ ليو تولستوى	■ المستنيرون
٣/٥٩	ـ موليير	(من الاعمال المختارة) موليير ٢ ١ ـ سجاناريل ٢ ـ المتحذلقات المضحكات ٣ ـ مدرسة الازواج ٤ ـ الطبيب الطائر

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
		٥ ـ غيرة الباربوبيه
٦٠	ـ روبرت شيروود	■ الطريق الى روما
٦١	ـ فيليب بارى	■ المهرجون
		■ قصة فيلادلفيا
٦٢	ـ ماكس فريش	■ قصة حياة
٦٣	ـ جون جى	■ اوبرا الصعلوك
٦٤	ـ دنيس ديدرو	■ الابن الطبيعى
٥/٦٥	ـ اوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج ـ٥
		١ ـ رقصة الموت
		٢ ـ الطريق الكبير
٦٦	ـ وليم ساروبان	١ ـ ايام العمر
		٢ ـ سكان الكهف
٦٧	ـ اندريه شديد	١ ـ العارض
		٢ ـ بيرينيس المصرية
٢/٦٨	ـ لويجى بيرندلو	(من الاعمال المختارة) بيرندلو ـ٢
		١ ـ المعصرة
		٢ ـ اداء الادوار
		٣ ـ ابو زهرة بفمه
٦٩	ـ البير كامى	■ حالة طوارئ
١/٧٠	ـ برتولت برشت	■ (من الاعمال المختارة) برتولت برشت ـ١
		١ ـ حياة جالليو
		٢ ـ طبول فى الليل
٧١	ـ جراهام جرين	■ غرفة المعيشة
٢/٧٢	ـ يوجين يونسكو	(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو ـ٣
		١ ـ المستأجر الجديد

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
		٢ ـ اللوحة ٣ ـ الخرتيت
٢/٧٣	ـ جورج شحادة	(من الاعمال المختارة) جورج شحادة ـ٣ ١ ـ السفر ٢ ـ سهرة الامثال
٧٤	ـ ثورنتون وايلدو	■ نجونا باعجونة
٢/٧٥	ـ جورج برناردشو	(من الاعمال المختارة) جورج برناردشو ـ٢ ١ ـ تلميذ الشيطان ٢ ـ هداية القبطان براسباوند
٧٦	ـ وليم شكسبير	■ الملك لير
٧٧	ـ وول شوينكا	■ الطريق
٧٨	ـ الكسي اربورف	■ عزيزى مارات المسكين
٧٩	ـ هوجو فون هوماتزتال	■ زفاف زبيدة
١/٨٠	ـ جون آردن	(من الاعمال المختارة) جون آردن ـ١ ١ ـ مياه بابل ٢ ـ رقصة العريف
٨١	ـ رومان رولان	■ روبسبير
٨٢	ـ سنكا	■ أوديب
١/٨٣	ـ يوجين اونيل	(من الاعمال المختارة) يوجين اونيل ـ١ ١ ـ ظمأ ٢ ـ عبودية ٣ ـ ضباب ٤ ـ مبحرون شرقا الى كارديف ٥ ـ فى المنطقة ٦ ـ بدر على البحر الكاريبى

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٨٤	ـ جان كوكتو	١ ـ فرسان المائدة المستديرة ٢ ـ الآباء الاشقياء
٨٥	ـ تيرانس راتيجان	١ ـ تعلم الفرنسية بلا دموع ٢ ـ الممر المضئ
٨٦	ـ فديريكو غرسيا لوركا	■ العرس الدموى
٨٧	ـ كالدرون دى لاباركا	■ الحياة حلم
٨٨	ـ وليم شكسبير	■ يوليوس قيصر
٨٩	ـ يوريبيديس	١ ـ الفينيقيات ٢ ـ المستجيرات
٩٠	ـ الكسندر استروفسكى	■ لكل عالم هفوة
٢/٩١	ـ جون ميلنجنون سنج	(من الاعمال المختارة) جون ميلنجتون سنج ـ١ ١ ـ ظل الوادى ٢ ـ الراكبون الى البحر ٣ ـ زفاف السمكرى ٤ ـ بئر القديسين
٢/٩٢	ـ جون ميلنجترن سنج	(من الاعمال المختارة) جون ميلنجتون سنج ـ٢ ١ ـفتى الغرب المدلل ٢ ـ ديردرا فتاة الاحزان ٣ ـ عندما غاب القمر
٩٣	ـ آرثر ميللر	١ ـ كلهم ابنائى ٢ ـ الثمن
٢/٩٤	ـ برتولت برشت	(من الاعمال المختارة) برتولت برشت ـ٢ ١ ـ أوبرا القروش الثلاثة ٢ ـ لوكولوس

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
		٣ ـ بعل
٩٥	ـ وليم شكسبير	■ تيمون الاثينى
٩٦	ـ كارلو جولدونى	■ خادم سيدين
٩٧	ـ أوجين لابيش	■ رحلة السيد بريشون
٤/٩٨	ـ لويجى بيرندلو	(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو ـ٤
		■ فتاة فى سن الزواج
		■ مشاجرة رباعية
		■ تخريف ثنائى
		■ الثغرة
		■ لعبة الموت
٣/٩٩	ـ لويجى بيرندلو	(من الاعمال المختارة) لويجى بيرندلو ـ٣
		١ ـ ست شخصيات تبحث عن مؤلف
		٢ ـ كل شيخ له طريقة
		٣ ـ الليلة نرتجل
١/١٠٠	ـ تشيكا ماتسبو	(من الاعمال المختارة) تشيكا ماتسو ـ١
		١ ـ انتحار الحبيبين فى سونيزاكى
		٢ ـ معارك كوكسينجا
٢/١٠١	ـ يوجين اونيل	(من الاعمال المختارة) يوجين اونيل ـ٢
		١ ـ وراء الافق
		٢ ـ انا كريستى
٢/١٠٢	ـ جون آردن	(من الاعمال المختارة) جون آردن ـ٢
		١ ـ الحرية المغلولة

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
		٢ ـ صعود البطل
١٠٣	ـ وليم شكسبير	■ مأساة عطيل
١٠٤	ـ جانلز كوبر. كولين فينيو	١ ـ الطلبة المشاغبون ٢ ـ قبل يوم الاثنين الموعود ٣ ـ الليلة يوم الجمعة
١/١٠٥	ـ برانيسلاف نوشيتش	١ ـ حرم سعادة الوزير ٢ ـ الدكتور
١/١٠٦	ـ دنيسن جونستون	١ ـ من المسرح الايرلندى ـ القمر فى النهر الاصفر
١٠٧	ـ تيرانس راتيجان	١ ـ بينما تسطع الشمس ٢ ـ المهرجون
١٠٨	ـ فرانسواز ساجان	■ الحصان المغمى عليه ■ الشوكة
٣/١٠٩	ـ تشيكا ماتسو	(من الاعمال المختارة) تشيكاماتسو ـ٢ ■ الصنوبرة المجتثة ■ انتحار الحبيبين في آميجيما
٣/١١٠	ـ بروتولت برشت	(من الاعمال المختارة) بروتولت برشت ـ٣ ■ الام شجاعة ■ السيد بنتلا وخادمه ماتى
٥/١١١	ـ يوجين يونسكو	(من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو ـ٥ ■ الغضب ■ الملك يموت ■ العطش والجوع
١١٢	ـ وليم شكسبير	■ العاصفة

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١١٣	ـ وليم كونجريف	■ هكذا الدنيا تسير
١١٤	ـ الفونسو ساسترى	■ الدراما الثورية الاسبانية
		■ فصيلة على طريق الموت
		■ النطحة
		■ الكمامة
٣/١١٥	ـ يوجين اونيل	(من الاعمال المختارة) يوجين اونيل ـ٣
		١ ـ مرحلة الواقعية الأولى
		٢ ـ رغبة تحت شجر الدردار
١١٦	ـ جان كوكتو	■ الآلة الجهنمية
١١٧	ـ يوهان فلفجلنج جيته	■ جيتس فون برلشجن
١١٨	ـ جان راسين	■ مأساه طيبة او الشقيقان
		فيدر
١١٩	ـ جان انوى	■ ليوكاديا
١/١٢٠	ـ جاك اوديبرتى	■ الشر يستطير
		■ الصابرون
٢/١٢١	ـ جاك اوديبرتى	■ مضيفة النزلاء
٢/١٢٢	ـ بويرو باييغو	■ اسطورة دون كيشوت ١٩٦٨
٣/١٢٣	ـ بويرو باييغو	■ حلم العقل
١٢٤	ـ وليم شكسبير	■ مكبث
١٢٥	ـ جوزيف اوكونر	■ القيثارة الحديدية
١/١٢٦	ـ ادواردو دى فيليبو	١ ـ عائلتى
		الاشباح
١٢٧	ـ جيمس بروم لين	■ الزملاء الثلاثة
١٢٨	ـ برانيسلاف نوفيتس	(من الاعمال المختارة) برانيسلاف
		■ ممثل الشعب
١٢٩	ـ آرثر ميللر	■ الناشزون
١/١٣٠	ـ انفان	■ العائلة

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
	سرجيفتش فوجنيف	■ خيال مريض
١٣١	ـ روبرت بولت	■ الكرز المزهر
١٣٢	ـ يوهان فلفجانج جيته	■ توركواتوتاسو
١٣٣	ـ المررايس	■ مشهد فى الطريق
١٣٤	ـ وليم كونجريف	■ حبا بحب
١٣٥	ـ روبرت بولت	■ تحيا الملكة
١٣٦	ـ الفريد دى موسيه	■ لورانز الشو
١٣٧	ـ يوجين اونيل ـ٤	(من الاعمال المختارة) ■ الامبراطور جونز ■ الغوريلا
١٣٨	ـ سينيكا	■ هرقل فوق جبل أويتا
١٣٩	ـ موس هارت جورج كوفمان	■ دنيا زوال
١٤٠	ـ لبير كورنى	١ ـ ميليت ٢ ـ السيد
١٤١	ـ دونا ما كونا	■ قفزة فى الخلاء أو ■ العجوز المراهق
١٤٢	ـ برانسيلاف نوشيتس	■ المستر دولار
١٤٣	ـ جورج كيلى	■ زوجة كريج
١٤٤	ـ كارلو جولدونى	١ ـ التطلع الى المصيف ٢ ـ مغامرات المصيف ٣ ـ العودة من المصيف
١٤٥	ـ فريدرش شلر	■ اللصوص
١٤٦	ـ ميجيل ميورا	■ ثلاث قبعات كوبا
١٤٧	ـ جون فورد	■ القلب المحطم
١٤٨	ـ ت. س. اليوت	■ جريمة قتل فى الكاتدرائية

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٤٩	ـ ت. س. اليوت	■ حفل كوكتيل
١٥٠	ـ كارل توكماير	■ نقيب كوبينيك
١٥١	ـ يوجين اونيل ـ٥	■ الالة الكبير براون
١٥٢	ـ فوديناند اويونو هارولد كمل	مختارات من المسرح الافريقى ـ١ ١ ـ الخادم ٢ ـ الزنزانة
١٥٣	ـ ايفان تورجينيف	■ شهر في القرية
١٥٤	ـ فرانس جريليا وتسر	■ الجدة الأولى
١٥٥	ـ برانيسلاف نوشيتس	■ المرحوم
١٥٦	ـ روبرت بولت	■ النمر والحصان
١٥٧	ـ موريل سبارك	■ حملة الدكتوراه
١٥٨	ـ فريدرش شلر	■ فلهلم تل ١٨٠٤
١٥٩	ـ ادواردو دى فيليبو	■ عيد الميلاد فى بيت كوبيللو
١٦٠	ـ كاريل تشابيك	من مسرح الخيال العلمى ـ١ انسان روسوم الآلى
١٦١	ـ تولستوى	■ أول من صنع الخمر ■ ليلة تبكى الملائكة
١٦٢	ـ بيتر ليرسوف	■ زواج لوترو هاديك
١٦٣	ـ جول رومان	■ سلطان الظلام
١٦٤	ـ ايفان تورجينيف ـ٢	■ الاعزب
١٦٥	ـ فديريكو غريسيه لوركا	■ الانسة روزيتا العانس أو لغة الزهور
١٦٦	ـ يوريبيديس	١ ـ افيجينيافى اوليس ٢ ـ افيجينيافى تاوريس
١٦٧	ـ يوريبيديس ٤	٣ ـ اندروماخى ٤ ـ الطروداديات

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٦٨	ـ فرانس جزيليارتسر ـج٢	■ سابفو
١٦٩	ـ ادواردو دى فيليبو	■ أصوات الاعماق
١٧٠	ـ رجب تشوسيا	■ أبو الهول الحى
١٧١	ـ ايفان تورجينيف ـ٤	■ الريفية
١٧٢	ـ المرل. رايس	■ الآلة الحاسبة
		من المسرح الافريقى ـ٢
١٧٣	ـ جيمس نجوجى	■ الناسك الاسود
	سام توليا موهيكا	■ ولد للموت
	توم أومارا	■ الخروج
١٧٤	ـ ديتر فورته	■ مصرع كاسبر هاوزر
١٧٥	ـ الكسندر استروفسكى	■ الغابة
١٧٦	ـ جول رومان	■ الدكتاتور
١٧٧	ـ أنطونيو جالا	■ خاتمان من أجل سيدة
١٧٨	ـ أوجويتى	■ انحراف فى قصر العدالة
١٧٩	ـ نيجل دنيس	■ زغسطس من أجل الشعب
١٨٠	ـ يوريبيديس ـ٥	■ عابدات باخوس
١٨١	ـ يوريبيديس ـ٦	■ ايون
١٨٢	ـ يوريبيديس ـ٧	■ هيبوليتوس
١٨٣	ـ طوباز	■ مارسيل بانيول
١٨٤	ـ راى برادبورى	من مسرح الخيال العلمى ـ٣
		■ عمود النار
		■ الكلايدوسكوب
		■ نفير الضباب
١٨٥	ـ اوجو بتى	■ جريمة فى جزيرة الماعز
١٨٦	ـ بيير كورنى	■ ميديا
١٨٧	ـ كليفوره اوديتس	■ الفتى المذهب
١٨٨	ـ تانكرد دورست	■ عصر الجليد

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٨٩	ـ بيير كورنى	■ الكذاب
١٩٠	ـ جون جولزورد ذى	■ العدالة
١٩١	ـ الفريد جارى ـ١	(من الاعمال المختارة) ■ أوبو ملكا
١٩٢	ـ الفريد جارى ـ٢	(من الاعمال المختارة) ■ أوبو عبدا
١٩٣	ـ الفريد جارى ـ٣	(من الاعمال المختارة) ■ أوبو فوق التل ■ أوبو زوجا مخدوعا
١٩٤	ـ ماكسويل اندرسون	■ ماثمن المجد
١٩٥	ـ لوبى دى بيجا	■ نجمة اشبيلية
١٩٦	ـ عزيز نسين	■ وحش طوروس ـ١
١٩٧	ـ عزيز نسين	■ افعل شيئا يامت
١٩٨	ـ كوبينا سكى	من المسرح الافريقى ـ٣ ■ المتعامون
١٩٩	ـ كويسى كادى	من المسرح الافريقى ـ٤ ■ هرج ومرج فى المنزل
٢٠٠	ـ شكسبير	الجزء الأول من حكاية ■ الملك هنرى الرابع
٢٠١	ـ خنريك ابسن ـ١	(من الاعمال المختارة) ■ الاشباح
٢٠٢	ـ هنريك ابسن ـ٢	(من الاعمال المختارة) ■ البطة البرية
٢٠٣	ـ هنريك ابسن ـ٣	(من الاعمال المختارة) ■ اعمدة المجتمع
٢٠٤	ـ ادواردو دى فيليبو	■ نابولى مليونيرة
٢٠٥	ـ توماس دكر	■ عطلة الاسكافى

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٠٦	ـ فرناندو ارابال	■ الحبل المتهدل أو اغنية القطار الشبح
٢٠٧	ـ مارسيل تانيول	■ ماريوس
٢٠٨	ـ تولستوى	■ جثة حية
٢٠٩	ـ كيلفورد اودتيس	■ السكين الكبير
٢١٠	ـ هارولد بنتر	■ الارض الحرام
٢١١	ـ الكسندر استروفسكى	■ مذنبون بلا ذنب
٢١٢	ـ يوجين اونيل	■ رحلة النهار الطويلة خلال الليل
٢١٣	ـ ادوارد بيرسى وريجينالد دنهام	■ سيدات متقاعدات
٢١٤	ـ جون جولزوردى	■ الهارب
١/٢١٥	ـ اريستوفانيس	■ السحب ـ١
٢١٦	ـ اريستوفانيس	■ السحب ـ٢
٢١٧	ـ وول سوينكا	من المسرح الافريقى ـ٥ ■ مجانين واختصاصيون
٢١٨	ـ وول سوينكا	من المسرح الافريقى ـ٦ ■ الموت وفارس الملك
٢١٩	ـ ثيلستينو جورستيثا	■ لون بشرتنا
٢٢٠	ـ ألان ـ رينيه لوساج	■ توركاريه
٢٢١	ـ يوكيو ميشما	■ السيد دى ساد
٢٢٢	ـ هارولد بنتر	■ الايام الخوالى
٢٢٣	ـ صوفى تريدويل	■ الآلية
٢٢٤	ـ تساويوى	■ شروق الشمس
٢٢٥	ـ فيليمير لوكيتش	١ ـ الحياة المديدة للملك اوزوالد ٢ ـ المؤامرة
٢٢٦	ـ الكسندر استروفسكى	■ العاصفة الرعدية

(تابع) ماصدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٢٧	ـ ليون تولستوى	■ الضوء يسطع فى الظلام
٢٢٨	ـ اليخاندرو كاسونا	■ سيدة الفجر
٢٢٩	ـ ج. ب. بريستلى	■ منحنى خطر
٢٣٠	ـ فريدريك شيلر	■ توراندوت
٢٣١	ـ هنرى افورى	١ ـ الجمعية الادبية
	ـ جيمس اين هنشو	٢ ـ جواهر المعبد
٢٣٢	ـ جيته	■ فاوست ـ١ الجزء الأول ـ المقدمة
٢٣٣	ـ جيته	■ فاوست ـ٢ الجزء الثانى ـ النص المسرحى ـ١
٢٣٤	ـ جيته	■ فاوست ـ٣ الجزء الثالث ـ النص المسرح« ـ٢
٢٣٥	ـ ماريو فراتى	١ ـ القفص ٢ ـ الانتحار
٢٣٦	ـ يان سولوفيتش	■ ملكة الليل فى بحر حجرى
٢٣٧	ـ جون ويدمان	■ افتتاحيةالهادئ
٢٣٨	ـ جييوم ابولينير	■ كازانوفا
٢٣٩	ـ جييوم ابولينير	■ نهدا تريزياس لون الزمن
٢٤٠	ـ السكندر استروفسكى	■ وظيفة مريحة
٢٤١	ـ غونكور ديلمان	■ مطعم القردة الحية
٢٤٢	ـ بيتر ترسون	■ الخزان العظيم
٢٤٣	ـ ج. ب. بريستلى	■ كنت هنا من قبل
٢٤٤	ـ هنريك ابسن	■ بيت آل روزمر
٢٤٥	ـ هنريك ابسن	■ حورية من البحر
٢٤٦	ـ هنريك ابسن	■ أيولف الصغير

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٤٧	ـ وليم شكسبير	■ بيركليس
٢٤٨	ـ براين فرايل	■ حرية المدينة
٢٤٩	ـ سوفوكليس	■ بنات تراخيس
٢٥٠	ـ جواد فهمي باشكوت	١ ـ المرآة ٢ ـ اليقظ دائماً
٢٥١	ـ غريغوري غورين	■ البيت الذي شيده سويفت
٢٥٢	ـ جون بولدرستون	■ ميدان بيركلي
٢٥٣	ـ الكسي تالستوي	■ مؤامرة الامبراطورة
٢٥٤	ـ هاينز كيبهارت	■ قضية روبرت أوبينهايمو
٢٥٥	ـ ديميتر ديموف	■ نساء لهن ماض
٢٥٦	ـ يوريبيديس	■ هيكابي
٢٥٧	ـ فلاچيمير جوبريف	■ الناووس أو التابوت الحجري
٢٥٨	ـ صمويل بيكيت	■ نهاية اللعبة

الاشتراكات

الجهة	قيمة الاشتراك
البلاد العربية	٤,٠٠٠ دنانير كويتية
البلاد الأجنبية	٥,٠٠٠ دنانير كويتية

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى:

وزارة الاعلام	ص. ب (١٩٣)
الاعلام الخارجي	الرمز البريدي ١٣٠٠٢
	الكويت

الثمن

الكويت	٢٥٠ فلسا	ليبيا	٢٥ قرشا	مسقط	٢٠٠ بيسه
السعودية	٣ ريالات	المغرب	٣ دراهم	اليمن ج	٢٠٠ فلس
الأردن	٢٥٠ فلسا	تونس	٣٠٠ مليم	اليمن ش	٣ ريالات
سوريا	٣ ليرات	الجزائر	٣ دنانير	البحرين	٢٥٠ فلسا
لبنان	٣٠ ليرة	القاهرة	٣٠ قرشا	قطر	٣ ريالات
		السودان	٢٠٠ مليم	الامارات	٣ دراهم

رقم الايداع ٧٥٢٩ / ١٩٩٢ م
الترقيم الدولى :3-04020 - 08 - 977

فى هذا العدد
مسرحية سيمبلين

تأليف : وليم شكسبير تحقيق : چى . م . نوزورذى
ترجمة : دكتور : عبد الواحد لؤلؤة

سيمبلين ، ملك بريطانيا ، ثالث مسرحيات الرومانسى ومن أواخر ما أنتج شكسبير بعد المسرحيات التاريخية والمأساوية والكوميدية . هنا محاولة لمزج المأساة مع الكوميديا ، في نمط الرومانس ، الجديد على شكسبير نسبيا ، وهو نمط يقوم على قصص وأحداث يصعب تصديقها في الواقع لأنها مغرقة في الخيال ، لكنها ترمي إلى هدف أخلاقي ومغزي بعينه ، يتخذ شكل ما يسمى « العدالة الشعرية » التى تفيد أن الأخيار يُثابون والاشرار يُعاقبون . وهذا مالا يحدث إلا فى الأجواء الشعرية ، لا الواقعية .

في هذه المسرحية ، كما في (تيمون الاثيني) و (پيركليس) يدور شك حول وجود يد أخرى غير يد شكسپير ساهمت في تأليف هذه المسرحيات الثلاث . وهذه المشاركة لم تكن غير معروفة في شكسپير . لكن المحققين الثلاثة في هذه المسرحيات يتناولون ال بتفصيلات أحسب أن بنا جميعا حاجة للافادة منها والسير على م فى دراسة تراثنا الأدبي .